

TEVZOE PS DE I AVITHO ALTARE SAIRATISSIMYS IOHANNES BBSVVR

*Langobardische plastik ...*

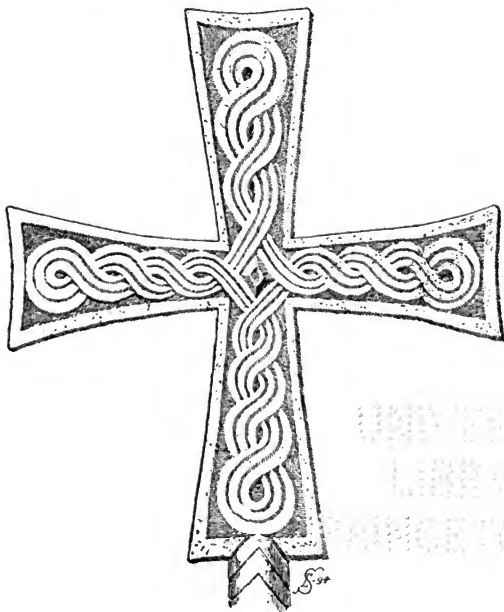
Ernst Alfred Stückelberg

CJc

# LONGOBARDISCHE PLASTIK

VON

E. A. STÜCKELBERG.<sup>1</sup>



ZÜRICH.

DRUCK & VERLAG ED. LEEMANN.

1896.

157

THE  
HISTORY  
OF  
THE  
CITY  
OF  
NEW  
YORK



32101 041863224

MEINEN ELTERN

HERRN DR. h. c. UND FRAUEN

ERNST STÜCKELBERG.



**(RECAP)**

B613

552

~~11/11/1908~~

SEP 22 1908 232751

Digitized by Google

# Inhalt.

---

	Seite
<u>Vorwort . . . . .</u>	<u>7</u>
<u>Einleitung . . . . .</u>	<u>9—13</u>
<b><u>Erstes Kapitel</u></b>	
<u>Charakteristik der longobardischen Skulpturen</u>	<u>15—31</u>
<b><u>Zweites Kapitel</u></b>	
<u>Die Motive der longobardischen Plastik . . .</u>	<u>31—80</u>
<u>A. Nationale Elemente.</u>	
<u>B. Uebernommene Elemente.</u>	
<u>C. Menschen- und Tierfiguren.</u>	
<b><u>Drittes Kapitel</u></b>	
<u>Datierung der Monumente . . . . .</u>	<u>81—87</u>
<b><u>Viertes Kapitel</u></b>	
<u>Die Ausbreitung der longobardischen Plastik</u>	<u>88—97</u>
<b><u>Fünftes Kapitel</u></b>	
<u>Die Denkmäler . . . . .</u>	<u>97—111</u>
<u>Verzeichnis der Illustrationen . . . . .</u>	<u>113—114</u>

---

## Vorwort.

---

Die hiemit vor die Oeffentlichkeit tretende Schrift verdankt ihren Ursprung vorzüglich dem Umstand, dass die in ihr behandelten Denkmäler in weiteren Kreisen nicht bekannt sind.

Wer den Süden bereist, pflegt sich bei den Meisterwerken des Altertums und der Renaissance aufzuhalten und wendet seine Augen den monumentalen Denkmälern der Architektur, der Plastik und der Malerei dieser Perioden zu. Diesen Hauptinteressen dient auch vorzugsweise die mannigfaltige und reiche Litteratur über die Kunstwerke Italiens.

Für die weniger anspruchsvollen, zerstreuten und oft abseits von den heutigen Verkehrswegen liegenden Monumente einer entlegenen und in vieler, besonders in kunsthistorischer Beziehung, unbekanntem Epoche, wollte der Verfasser mit dem vorliegenden Büchlein einen Führer bieten und damit einen Wegweiser schaffen, der ihm selbst bei seinen Studienreisen gemangelt hatte.

Besonderen Dank schuldet er Frau M. Eschmann, Ehrenbürgerin von San Remo, für die Hinweisung auf wichtige Denkmäler der Riviera, ferner Herrn Prof. Gosse in Genf für die freundliche Ueberlassung dreier Clichés und endlich seinem Freund und Kollegen Dr. Jos. Zemp für die Umzeichnung einer Aufnahme.

E. A. STÜCKELBERG.

## Einleitung.

---

In allen kunsthistorischen Werken, die den Occident betreffen, gähnt eine Lücke, die mit dem Ausleben der spätrömisch-altchristlichen Kunst beginnt und sich bis zur Wiederbelebung derselben unter Karl dem Grossen ausdehnt.

Für diesen Zeitabschnitt, der das VI., VII. und VIII. Jahrhundert beschlägt, pflegen stets nur ein paar Denkmäler der Architektur, vornehmlich aber Erzeugnisse der Kleinkunst, erwähnt zu werden. Leer geht durchweg aus: die monumentale Plastik; es beruht dies darauf, dass den Denkmälern dieser Gattung bis auf die jüngste Zeit keine oder nur sehr geringe Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, es sei nur beispielsweise auf das Fehlen dieser Monumente in den Werken von Burckhardt (Cicerone), Lübke, und Dohme-Bode hingewiesen.

Hand in Hand mit dem Mangel an Aufmerksamkeit, die man den frühmittelalterlichen Denkmälern der Plastik entgegenbrachte, ging eine absolute Verkennung von deren Ursprung und Charakter. Bis in die neueste Zeit wurden die Erzeugnisse jener Jahrhunderte grösstenteils chronologisch falsch datiert und stylistisch falsch erklärt, indem dieselben bald als altchristlich, bald als lateinisch, byzantinisch, merovingisch oder romanisch bezeichnet wurden; soviel Schriftsteller, soviel verschiedene Bezeichnungen.



Die Arbeit des Verfassers geht deshalb darauf aus, die nationalen Kunstelemente der Barbaren herauszuschälen und zunächst die spezifisch longobardischen, später die westgotischen, burgundischen und fränkischen Kunstwerke auszuscheiden aus der Masse des Unbestimmten oder unrichtig Bezeichneten; in wie weit dies gelungen, werden die Forscher ohne Schwierigkeit entscheiden.

Italien war auch während des Frühmittelalters trotz aller Verheerungen des Krieges das Kulturland erster Ordnung und so besitzt auch Italien am meisten Denkmäler frühmittelalterlicher Kunst. Kein Land des Occidents kann an Zahl und Wert seiner Werke aus dieser Zeit mit dieser Halbinsel rivalisieren. Es gilt nun, diese Erzeugnisse als Werke der Longobarden nachzuweisen, das heisst als Denkmäler, die während der Herrschaft der nationalen Könige (571—774) entstanden sind und einen eigenen nationalgermanischen Styl darstellen.

Diese Kunstrichtung steht aber nicht allein: wie Italien in politischer und kirchlicher Beziehung zerrissen und zerfahren ist, so steht es auch in künstlerischen Dingen. Hier rang der Arianismus der Longobarden mit der römischen und diese mit der griechischen Kirche; hier kämpfen Römer, Byzantiner und Barbaren in wechselndem Bündnis und mit wechselndem Erfolg um die Herrschaft.

Neben einander wie die Nationalitäten und die Konfessionen blühen aber die Kunstrichtungen der verschiedenen Rivalen. Wie später Romanik und Gotik neben einander leben, wie Spätgotik und Renaissance sich das Feld streitig machen und sich in eigentümlichsten Kombinationen vermischen, indem bald der Hauptgedanke dem ältern Styl

angehört, und die Neben- und Zierglieder dem neu aufblühenden, oder umgekehrt, so vermengen sich auch im Frühmittelalter in Italien die Style und die Kunstformen.

In dem griechischen Reich und seinen Provinzen herrscht zur selben Zeit die byzantinische Kunsttradition vor, während in Rom der lateinische Styl nachblüht und in den longobardischen Herrschaftszentren die germanische Kunst aufspriesst. Je nach der Intensität der gegenseitigen Befruchtung weisen die Denkmäler einen Charakter auf, der bald mehr nach der einen, bald mehr nach der anderen Kunstrichtung weist. Keiner der drei Style hält sich von Beeinflussung rein und beim einen Monument wird man deshalb von Fusion mehrerer Impulse, beim andern vom Durchbruch des einen oder andern Styles reden können.

So steht die longobardische Kunst neben ihren italienischen Rivalen; aber auch inmitten der germanischen Geschwisterstyle nimmt sie eine selbständige und eigentümliche Stellung ein und zwar, wie es scheint, von Anfang an, bevor sie von Byzanz oder Rom beeinflusst war; und gerade in der Plastik, mehr als in der Architektur und Malerei nimmt die longobardische Kunst eine unabhängige Stellung ein.

Wer die longobardischen Denkmäler in ihrer grossen Menge prüft und studiert, der wird herauszuschälen imstande sein, was allgemein-germanisches Grundelement, und was spezifischer longobardischer Kunstcharakter ist.

Unsere Arbeit geht daher nicht sowohl darauf aus, die Selbständigkeit der longobardischen Kunst in Italien nachzuweisen, als auch ihre Unterschiede von den gleichzeitig herrschenden Kunstrichtungen bei den Westgoten, Burgun-

dern, Franken, Iren und Angelsachsen festzustellen und, soweit dies im knappen Rahmen dieser Monographie möglich ist, darzulegen.

Man wird also mit demselben Recht, wie man bisher von merovingisch-fränkischer, oder irischer Kunst sprach, ohne dabei an Byzanz zu denken, was allerdings neuerlich auch geschehen ist, von longobardischem Style reden können; man muss einmal ausscheiden, was allgemeine, primitive Kunstmotive sind, und aufhören, überall fremde Einflüsse wittern zu wollen.

Von diesem Grundgedanken ausgehend hat der Verfasser das Material gesammelt; es galt zu zerlegen, das Charakteristische auszuscheiden und namhaft zu machen. Hierauf beruht die Einteilung der Arbeit.

Ein besonderes Kapitel ist der Ausbreitung der longobardischen Plastik gewidmet; es dürfte seine Berechtigung darin finden, dass die longobardische Kunst, wie keiner der verwandten germanischen Style, eine Expansivkraft bewährt hat, die sich nicht nur über die Epoche des Frühmittelalters, sondern auch noch während der Blütezeit der Romanik bis in den Norden bewährt hat.

Noch darf die Einleitung nicht schliessen, ohne dass ein Wort über die wichtigsten Werke gesagt sei, die sich mit dem Gegenstand befassen; die ältern und weniger bedeutenden Publikationen finden in gelegentlichen Citaten genügende Berücksichtigung.

Das Beste was über longobardische Kunst geschrieben wurde findet sich bei F. de Dartein, dessen „Etude sur l'architecture lombarde“ und der Artikel „Architecture lombarde“ in der Encyclopédie de l'architecture et de la

Construction von Planat voller wertvoller und zuverlässiger Angaben und vortrefflicher Abbildungen ist.

Weiteres Quellenmaterial hat zuerst Rohault de Fleury in seinem vielbändigen Werk *La Messe. Études archéologiques sur ses monuments* geöffnnet. Hier finden wir einen grossen Teil der longobardischen Altäre, Ciborien, Kanzeln, Schranken u. s. w. genau abgebildet. Wenn wir auch manche seiner Datierungen durchaus verwerfen, so betrachten wir doch sein kostbares Sammelwerk als eine der wichtigsten Publikationen auf unserem Gebiete.

Nur als Statistik der Denkmäler, aber textlich unbrauchbar ist R. Cattaneo's Buch über die Architektur Italiens vom V. bis zum XI. Jahrhundert.

Cattaneos Werk, übersetzt von Le Monnier, ist mit vielen vortrefflichen Abbildungen versehen, enthält aber eine Sammlung der heterogensten Kunstdenkmäler Italiens, die er alle griechischen Meistern und dem byzantinischen Style zu vindizieren sucht. Der fleissige Italiener hat keine blasse Ahnung von der germanischen Ornamentik und verkennt eben die trennenden Unterschiede zwischen byzantinischer und longobardischer Kunst vollständig. Immerhin hat sein Werk, ohne es zu wollen, viel zur Klärung der Frage nach dem Ursprung der frühmittelalterlichen Denkmäler Italiens beigetragen und seine chronologischen Datierungen sind im ganzen und grossen durchaus zutreffend.

---

## Kapitel I. Charakteristik der longobardischen Skulpturen.

---

Das Hauptgewicht, die Haupteigentümlichkeit der longobardischen Kunst im Allgemeinen und der Plastik im Speziellen liegt in der Ornamentik; nur zu sekundärer Rolle war die Darstellung des Menschen und Tieres berufen; es ist daher billig, ersteres Thema voranzustellen.

Es wird schwer halten den **Ursprung** der germanischen Ornamentik mit voller Sicherheit zu bestimmen, denn sie beruht nicht, wie bei den Völkern des klassischen Altertums, vorwiegend auf vegetabilischen Vorbildern.

Das Geriemsel der nordischen Völker scheint offenbar aus der Flachschnitzerei d. h. der Holzplastik hervorgegangen zu sein; noch besitzen wir skandinavische Holzdenkmäler<sup>1)</sup> die uns jene Gattung, auf deren Kopie die irischen Miniaturen beruhen, repräsentieren.

Anders steht es mit den Motiven der longobardischen Plastik. Diese bietet nur wenig Anklänge an die gleichzeitige Miniaturmalerei, welche im Kontur, nicht in der Farbe, allgemein germanischen Geist atmet. Es scheint, dass die Elemente der longobardischen Plastik nicht aus einer andern Technik, weder aus der Schnitzerei noch aus

---

<sup>1)</sup> Vgl. Essenwein, Bilderatlas, Leipzig 1883, Taf. 23.

der Malerei hervorgegangen sind, sondern dass sie eigens für die Bearbeitung des Steins erfunden worden seien.

Nur ganz wenig Einzelheiten dieser Skulpturen könnten als Reminiszenzen an Holzstyl gedeutet werden, aber auch diese wenigen Motive sind nicht spezifisch longobardisch. Beruht also das Riemenwerk nicht auf Holzschnitzerei, so könnte es aus der Kombination von Flechtwerk, das auf Holztafeln aufgenagelt gedacht wäre, hervorgehen. Nirgends aber ist eine Spur von der Befestigung des Flechtwerks zu sehen; nirgends die Reminiszenz an den Nagelkopf, oder an die Spange, die das Geriemsel festgehalten hätte.

Auch von selbständigem Flechtwerk kann kaum die Rede sein, denn wenn man die Schlingen, Geflechte und Netze mustert, so sieht man, dass beinah all diese Gebilde in Wirklichkeit aus Binsen, Seilen oder Schnüren erstellt, keine Konsistenz besitzen und sofort auseinanderfallen würden; zöge man an einem beliebigen Punkt eines solchen Geriemsels, so würde dasselbe die ganze „Façon“ verlieren und wäre verzerrt. Gerade die soliden Geflechte, wie die Matte oder das Korbgeflecht fehlten bei den Longobarden.

Bei der Darstellung von Ornamenten hatte der Künstler, bzw. der Steinmetz keine plastische Vorlage in Wirklichkeit oder in Gedanken vor Augen, vielmehr übersetzte seine Phantasie die verschiedensten Kombinationen, die aus der Flechtung von Riemen und Seilen denkbar sind, in Stein.

Die einzelnen Riemen, Seile und Geflechte beschreiben hiebei Kreislinien, rechte, spitze und stumpfe Winkel, wie sie eben beim wirklichen Geflecht, das festhalten will, nicht möglich, sondern nur denkbar sind, wenn man sich

diese ornamentalen Glieder aufgenagelt oder aufgenäht<sup>1)</sup> vorstellt.

Man wird entgegenen, die vegetabilischen Ornamente der klassischen Völker verraten ebenfalls nirgends die Art ihrer Befestigung auf der Fläche der Reliefs; dies ist richtig, aber bei den Longobarden handelt es sich um eine primitive, nicht um eine alte und ausgebildete Kunst. Gerade die primitive Kunst aber spiegelt alle Einzelheiten des Originalen in ihren Werken wieder; daher die Reproduktionen aller Détails des Holzstyls an den Bauwerken des alten Orients und der Griechen, daher die vielen Reminiszenzen des Holzstiles in der romanischen Kunst des Mittelalters.

Mit zum Holzstyl gehört ausser dem Flechtwerk auch das Metall: daher alle Arten von Nägeln, Spangen, Ketten und Beschlägen, deren künstlerische Nachbildung und Uebersetzung in Stein uns im Altertum und Mittelalter entgegentritt.

Darf man nun wol auch longobardische Ornamentmotive als Nachklänge metallurgischer Bestandteile des Holzbaues erklären? Sieht man unsere Riemenmotive an, so darf man dieses Quellenverhältnis als möglich zugeben. All das Geriemsel hätte, aus Metall gebildet, innere Konsistenz genug, um als schmuckvolles und zugleich konsolidierendes Beschläge zu dienen; aber auch solches Metallgeriemsel wäre aufgenagelt worden und Nachklänge an die Nägel wären bei der Uebersetzung in Stein nicht ausgeblieben.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Semper, Styl I, S. 81. Flechtwerk auf Kostümteilen der Longobarden zeigen die Miniaturen.

Gleichwohl gibt die Vergleichung der Sargbeschläge von Civezzano mit longobardischen Motiven der Steinplastik zu denken. Vor allem finden wir das Ankerkreuz<sup>1)</sup> das in so vielen Variationen auf den Steinskulpturen auftritt,

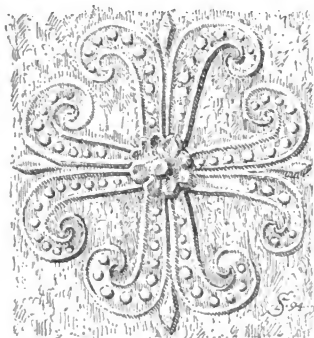


Fig. 1. Relief in Ventimiglia.

hier vorgebildet; ausserdem sind die Randleisten von Civezzano in einer Weise ausgeschnitten, die direkt an den Rand des gesäumten Kreis- oder Vierecknetzes gemahnt.

Andererseits konstatiert man bei vielen Kreuzen auf longobardischen Marmortafeln Perlen, die vielleicht als Nagelköpfe zu deuten wären, kämen sie nicht auch auf Bändern vor, wo sie eben als

aufgenähter Schmuck ihre natürliche Erklärung finden. Dieselben Kreuze aber laufen an ihren Enden häufig in spiralförmige Anhängsel aus, die kaum anders denn als Kopien von metallurgischen Spiralen erklärbar sind, wie solche an zahlreichen romanischen Gittern Spaniens und Frankreichs noch erhalten sind.<sup>2)</sup> Das häufige Vorkommen des Spiral-Motivs an den Kreuzen der longobardischen Steinwerke

<sup>1)</sup> Diese selben Eisenbeschläge in Form von Ankerkreuzen waren auf Schildern sehr beliebt, daher das häufige Vorkommen des Ankerkreuzes auf den Wappen Italiens und Südfrankreichs.

<sup>2)</sup> Z. B. in Conques (Aveyron), Le Puy (Haute-Loire) und Pamplona.



erlaubt nicht, dasselbe für eine Spielerei des Zeichners oder Steinmetzen zu halten. Für die Ansicht diese Kreuze seien der Metallurgie entnommen spricht dann noch ein anderes Moment; viele derselben sind nämlich als Altarkreuze durch ein Postament, viele aber als Vortrage- oder Prozessionskreuze durch eine runde Stange, auf der sie befestigt sind, deutlich charakterisiert.

Sind nun einmal die Kreuze als auf metallurgischer Vorlage — denn anderes Material als Metall ist für Altar- und Vortragekreuze nicht mit ebensoviel Wahrscheinlichkeit anzunehmen — beruhend, nachgewiesen, so kann man weiter gehen und zunächst die übrigen, z. B. die schwebenden Figuren, wie Rosetten, Lilien, Sterne und Schlingen aller Art als Metallbeschläge, die auf unsern Monumenten in Stein übersetzt sind, betrachten.

Von hier ist nur noch ein Schritt zur Möglichkeit, dass auch das Hauptmotiv der longobardischen Plastik nämlich das Geriemsel als Nachklang metallurgischer Beschläge aufzufassen sei. Nimmt man diese Hypothese an, so wird man nicht nur in den Perlen, die sich auf den Riemen finden, sondern auch in den Löchern die auf spät-lombardischem Geriemsel zu finden sind, Reminiszenzen an die Aufnagelung dieser Ornamente auf Holz entdecken können.

Man mag sich die Entstehung des longobardischen Ornaments nun denken wie man will, erklärt werden dennoch gewisse Eigentümlichkeiten desselben nicht.

Hierher gehört die Fälzung. Diese ist ein Hauptkennzeichen longobardischer Ornamente; der Riemen wird je-weilen durch zwei kantige und tiefe Fälze in drei Teile geschnitten. Die oberen, d. h. stehengebliebenen Kanten

des Steins entsprechen ohne Zweifel der vorgezeichneten Figur. Zwischen den vorgeschriebenen Linien tiefte sodann der Steinmetz seine im Profil dreieckigen Fälze aus. Nehmen wir einen Abdruck, indem wir mit der geschwärzten Hand die Reliefs auf Papier nachreiben, so erhalten wir diejenigen Linien, die dem Steinmetzen vorgezeichnet waren. (Vgl. Fig. 14—17, 22, 24, 25).

Die Werke der longobardischen Plastik zerfallen in solche ornamentalen und solche figürlichen Charakters; erstere, mit denen wir ihrer grossen Ueberzahl halber uns zunächst beschäftigen, haben alle **flaches Relief**.

Das Hauptmotiv der longobardischen Ornamentik, das Geriemsel, unterscheidet sich in vieler Beziehung durchaus von den analogen Gestaltungen der übrigen Germanenvölker. Wer tiefer in diese Formenwelt eingedrungen ist, wird ihre Bildungen nicht mehr verwechseln können mit denen koetaner oder späterer Style.

Als Hauptcharakteristikum der Riemen haben wir die **Falzung** bereits genannt; sie geht durch alle altlongobardischen Riemenornamente und zwar während des Frühmittelalters durchweg in doppelter Führung; bei ausseritalischen und spätern Werken lombardisierender Plastik <sup>1)</sup> kommt auch der einfache Falz vor, vereinzelt Ausläufer zeigen auch glatte Riemenflächen <sup>2)</sup>. Auch die geperlten Riemen gehören nicht der altlongobardischen Plastik sondern nur den fremden oder späten Ausläufern dieser Kunst an <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> So in Spalatro, Zürich, Montmajour.

<sup>2)</sup> Le Puy.

<sup>3)</sup> Speziell in Frankreich finden wir viele longobardische Motive mit der Perlverzierung: z. B. in Arles und Avignon.

Das Geriemsel ist nie geometrisch genau vorgezeichnet oder ausgeführt; von Pedanterie in der Komposition ist so wenig die Rede wie von Symmetrie, überall ist nur das Streben zu erkennen, ein Feld ansprechend zu verzieren. Alle Reliefs sind bestimmt gewisse Bauteile zu überkleiden, zu bedecken.

Nirgends aber zeigt sich eine architektonische Gliederung oder gar Profilierung; von Gesimsen, Kehlen, Wülsten und dergleichen ist keine Spur, höchstens ist eine Platte etwa abgefast.

Innerhalb der Steinfläche ist keine Unterscheidung verschiedener Niveaus angebracht; der ganze ornamentale Schmuck legt sich vielmehr wie ein Teppich vom obern bis zum untern und vom rechten bis zum linken Rand. Wie beim Teppich ist keine andere Gliederung als die Unterscheidung von Feld und Rand innegehalten. Sowol Feld als Rand sind durch einfache elementare Ornamentmotive geteilt, als deren primitivstes und häufigstes das Seil oder Tau zu nennen ist. Innerhalb des Rahmens legen sich dann Geflechte um das Feld.

Die Geflechte sind insofern unorganisch gebildet, als dieselben, wenn aus Schnüren gedacht, beim leisesten Anzuge sich verschieben und ihre ganze regelmässige Gestalt einbüßen würden; hievon ausgenommen sind nur die Zopfgeflechte. An den Ecken kann der Saum wie eine Leiste aufhören; die anstossende Randleiste legt sich in diesem Fall einfach im Winkel an dieselbe an ohne sich irgendwie anzugliedern oder organisch zu verbinden; so können drei oder vier verschiedene Geflechtmotive einen Rand bilden, in dem sie wie Stäbe jeweilen um das Feld herum gelegt sind.

In vielen Fällen führt aber ein und dasselbe ornamentale Geflecht ohne aufzuhören, um ein Feld herum und dreht sich in eleganter Verschlingung um die Ecke herum. Hierbei ist zu bemerken, dass der Riemen nicht immer da wieder aus dem Geflecht hervorkommt, wo er organischer Weise austreten sollte;

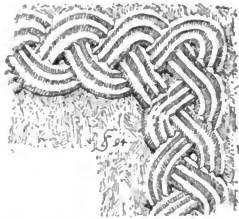


Fig. 2. Relief in Ventimiglia.

passt es dem Künstler, so unterdrückt er einfach die Fortsetzung, d. h. er lässt einen Riemen verschwinden. Oft verhält sich auch der Steinmetz, und unterlässt irgend welche Korrektur; er kann darauf zählen, dass in dem komplizierten Geriemsel ein Fehler nicht auffällt und die Gesamtwirkung in keinem Fall zu stören im Stande ist. Wir verweisen zur Illustration dieser Bemerkung auf Fig. 13, wo ein doppeltes Achtergeflecht sich durch Unterschlagung eines Riemens plötzlich in ein einfaches Achtergeflecht verwandelt, ohne dass man dies sofort bemerkt.

So wenig wie in der Zeichnung der Riemen, wurde im Eingraben der Fälze auf exakten Parallelismus gesehen; derartige Ungenauigkeiten sind daher nicht etwa als Unvollkommenheiten moderner Abbildungen, die in der Regel im Gegenteil eher zur Verschönerung tendieren, sondern als Eigentümlichkeiten der germanischen Ornamentik anzusehen.

Die dem longobardischen Geriemsel eigene Flachheit im Relief beruht hauptsächlich darauf, dass nur flachliegende Riemen dargestellt wurden; diese legen sich alternierend, wie beim Gewebe übereinander, nie aber ver-

knüpfen sie sich oder bilden Knoten, welche das Niveau des Geriemsels überschritten und den einheitlichen teppichartigen Charakter gestört hätten. Dem Niveau des Geriemsels aber passen sich die Massverhältnisse der übrigen Reliefs an; sämtliche longobardischen Skulpturen aber sind, abgesehen von Kapitellen und Portalen, als Basreliefs gebildet.

In vertiefter Arbeit, d. h. eingegraben sind nur die Inschriften, sowie die Ornamentation des Altars von Ferentillo, dessen Urheber aber kaum einer longobardischen Bildhauerschule dürfte angehört haben; das genannte Werk steht durchaus vereinzelt da.

Gegenüber der Tendenz, die heutzutage fast allen plastischen Werken polychrome Verzierung zuschreibt, sei bemerkt, dass an **keinem** der von mir untersuchten Monumente alte Farbspuren sich gezeigt haben. Es darf also die notorisch nachgewiesene Polychromie der altgermanischen Holzschnitzerei, die in dem Farbgeriemsel der Miniaturen ihren Nachhall gefunden, nicht auf die Werke der Steinskulptur übertragen werden.

Ob nun das Material der longobardischen Reliefs feiner Marmor oder eine gewöhnlichere Steinsorte war, man begnügte sich mit dem Licht- und Schatteneffekt der Skulptur, deren Zierlichkeit noch erhöht wurde durch die Fälze des Geriemsels.

Die feinen Wirkungen der longobardischen Reliefs beruhen auf der konsequenten Durchführung des teppichartigen Charakters und stellen sich in dieser Beziehung an die Seite der allerdings formell durchaus nicht verwandten arabischen Stukkaturen; beide Ornamentstyle haben das

no Knoten  
einheitl. Char.  
Niveau des Geriemsels  
passend

Basreliefs

einzigst.

keine Farbspuren

an die Seite

*mit*  
*unvollständig* Gemeinsame, dass ihnen jede architektonische Gliederung abgeht.

Was oben für den Saum der ornamentalen Dekoration gesagt ist, gilt auch für das Feld: für dieses wird das Geflecht durch Aneinanderreihung zum Netz erweitert. Wie sich beim Geflecht verschiedene Systeme von runden und eckigen Gliederungen kreuzen, so werden Netze von runden Maschen von solchen mit viereckigen Maschen durchkreuzt. Auch werden einfache Kreis- oder Vierecknetze mit Kreuzschlingen durchschossen oder ihre Maschen werden durch schwebende Figuren angefüllt. Als Füllfiguren letzterer Art werden wir vornehmlich aller Art Schlingen, Lilien, Rosetten, Blätter, Trauben und Kreuze kennen lernen. Nur selten treten hiezu Tierfiguren wie Vögel oder das Lamm Gottes.

Neben Geflechtmotiven decken als Motive der Felddekoration auch einzelne andere Elemente die Fläche. Hieher gehören vornehmlich stylisierte Ranken.

Die Motive letzterer Art zerfallen in vier Gruppen: die Radranke, die Spiralranke, sowie die Blumen- und Kreuzranke.

Weitere Ornamentationselemente, die als Schmuck der Felder verwendet werden, kommen nur in geringer Anzahl vor: wir finden zunächst das Kreuz in mannigfaltigen Variationen und daneben den stylisierten Baum, wenn als Symbol zu fassen wohl als Lebensbaum, wenn als vegetabilisches Ornament zu erklären, wohl als Palme zu benennen.

*2007*  
Neben diesen Kunstelementen begegnet uns als weitere nationale eigene Schöpfung der Longobarden das **Krabbenornament**.

Es sind dies spiralförmige Hacken, bald nur wie der Lituus des römischen Augurn als Krummstab gebildet und als Kamm aufgesteckt, bald aber auch sich der Form der Welle nähernd, indem sich die Basis des Hackens verbreitert und an den Fuss des angereihten Hackens stösst.

Diese Hacken begleiten gleich den Krabben der Gotik einen Bogen, einen Giebel oder eine horizontale Fläche; sie sind wie die Krabben immer stehend und immer aufwärts kletternd und rückwärts gerollt dargestellt. Denkt man sich diese Krabben nicht reliefartig, teppichartig behandelt, sondern als rund gehauene Verzierung, so hat man den Prototyp des bekannten gotischen Architekturmotivs vor sich.

Hiemit wären die Haupteigentümlichkeiten der longobardischen Plastik summarisch dargelegt; was die Einzelheiten der Motive betrifft, so sei auf die Spezialartikel verwiesen.

Nun aber die Unterschiede des longobardischen Styles von den benachbarten und entfernteren Stylen der Germanen. Da muss zunächst eingestanden werden, dass uns von diesen Völkern ausserordentlich wenig monumentale Aeusserungen ihrer Kunst erhalten sind. Steinskulpturen aber dürfen streng genommen nur mit Steinskulpturen und nicht mit Goldschmiedearbeiten oder Miniaturen, deren uns genug vorliegen, verglichen werden.

Immerhin aber genügen die wenigen analogen Monumente der andern Germanenstämme um die Verschiedenartigkeit der Ornamentationen zu belegen. Wohl kommt bei Allen das Geriemsel z. B. der Zopf vielfach vor, aber die Falzung scheint speziell longobardisch zu

*Handwritten notes:*  
Lituus  
Kamm  
Welle  
Basis  
Hackens  
stösst  
Krabben  
Bogen  
Giebel  
horizontale Fläche  
steht  
aufwärts  
kletternd  
rückwärts  
gerollt  
dargestellt  
Denkt  
man  
sich  
diese  
Krabben  
nicht  
reliefartig  
teppichartig  
behandelt  
sondern  
als  
rund  
gehauene  
Verzierung  
so  
hat  
man  
den  
Prototyp  
des  
bekannten  
gotischen  
Architekturmotivs  
vor  
sich  
Hiemit  
wären  
die  
Haupteigentümlichkeiten  
der  
longobardischen  
Plastik  
summarisch  
dargelegt  
was  
die  
Einzelheiten  
der  
Motive  
betrifft  
so  
sei  
auf  
die  
Spezialartikel  
verwiesen  
Nun  
aber  
die  
Unterschiede  
des  
longobardischen  
Styles  
von  
den  
benachbarten  
und  
entfernteren  
Stylen  
der  
Germanen  
Da  
muss  
zunächst  
eingestanden  
werden  
dass  
uns  
von  
diesen  
Völkern  
ausserordentlich  
wenig  
monumentale  
Aeusserungen  
ihrer  
Kunst  
erhalten  
sind  
Steinskulpturen  
aber  
dürfen  
streng  
genommen  
nur  
mit  
Steinskulpturen  
und  
nicht  
mit  
Goldschmiedearbeiten  
oder  
Miniaturen  
deren  
uns  
genug  
vorliegen  
verglichen  
werden

sein und erst aus Italien in die benachbarten Style übergegangen zu sein. In den westgotischen, burgundischen, fränkischen, alamannischen und normännischen Gebieten aber finden wir folgende den Longobarden fremde Motive: <sup>1)</sup> die S-förmige Spirale, <sup>2)</sup> die einfache Figur der 8, und besonders häufig <sup>3)</sup> die Hecke, eine primitive, aus halbkreisförmig gebogenen und in den Boden gesteckten Zweigen gebildete Einzäunung, die in Stein übersetzt wird.

Ausserdem begegnen wir bei den genannten Völkern einer Reihe von Motiven, die der Holzarchitektur und der Holzschnitzerei entlehnt sind. Hieher gehört der Kerbschnitt, eine den longobardischen Skulpturen gänzlich fremde Technik, hieher gehören Sägeschnitt, Zahnschnitt, Schachbrettmuster und Gitterwerk, sämtlich bei den Longobarden nie verwendet, ferner eine Serie von primitiven Ornamenten, wie z. B. Zickzack und Welle, die man bei andern Barbaren vorfindet, vergeblich aber bei den Eroberern Italiens sucht.

Auch das zisalpinische Geriemsel trägt da, wo es nicht von italienischen Werken beeinflusst ist, andern Charakter; der wüste, rohe Riemenknäuel, bald mit, bald ohne Ende herrscht vor, daneben kommen auch dichte, aber ungefaltete Geflechte vor, welche aber das Feld beinahe vollständig überdecken.

Zu den dichten Geflechten, welche den Grund des Reliefs ganz unsichtbar machen, gehört auch das Mattengeflecht, das in den meisten barbarischen Kunstgattungen vorkommt, bei den Longobarden aber vergeblich gesucht würde.

Wie es mit den metallurgischen Zuthaten der Holzarchitektur steht, haben wir oben gesehen; vielleicht einzelne Motive, vielleicht mehrere, z. B. die Beschläge,



von den longobardischen Skulptoren in Stein übersetzt worden. Dagegen sind **viele** derartige aus der Metallurgie entnommene Dekorationselemente von den Künstlern Galliens in den frühromanischen Styl aufgenommen worden, man denke an Ketten, Säulenreife, Nagelköpfe und dgl. Auch die gotische Plastik Frankreichs verschmäht es nicht derartige Motive, z. B. das Scharnier als Randdekoration in Stein zu übertragen.

In jedem Fall steht die longobardische Plastik allein da und ist leicht auseinander zu halten von den Schwesterkünsten der benachbarten Stämme; sie hat sich auf dem üppigen und reichen Kulturboden rascher und leichter entwickelt als die andern, und hat so ihre Eigenart nicht nur ausbilden, sondern auch nach rechts und links mitteilen können. Daher die longobardischen Denkmäler ausserhalb des nationalen Machtbereiches, daher die Ausbreitung dieses Styles bis an den Golf von Gascogne und bis über die Adria.

Es gilt nun auch die Stellung der longobardischen Plastik neben der lateinischen bzw. spätrömischen oder altchristlichen, wie auch der byzantinischen zu erörtern.

Als trennenden Hauptunterschied des longobardischen Styls von den genannten Gattungen ist der teppichartige Charakter seiner Ornamentik hervorzuheben. Ein absolutes Fehlen jeglicher architektonischer Gliederung scheidet die germanischen Werke von koetanen Erzeugnissen der Lateiner und Byzantiner.

Keine Gesimse bekrönen die Darstellung, keine Basen rahmen den Fuss ein und keine Bogen- oder Giebelarkaden scheiden das Feld in Kompartimente, wie dies in der spätrömischen Kunst gäng und gäbe. Vergeblich sucht man

Einige  
Handwritten notes and scribbles on the right margin of the page.

bei den longobardischen Werken die Muschel, ein beliebtes, auch in Gallien (z. B. Jonarre) rezipiertes Motiv; vergeblich sucht man die althergebrachten und in Rom wie Ravenna d. h. in der lateinischen und byzantinischen Kunst beibehaltenen Ornamente wie Mäander, Palmette, Palmstamm, Tannzapfen, Hohlziegel- und Gitterornamente.

Rezipiert haben die Longobarden, und zwar zunächst in den an lateinisches oder römisches Gebiet anstossenden Geländen, nur einzelne klassische Motive: vornehmlich den Astragal, der in derselben Funktion wie das Tau verwendet wird, dann den Eierstab, einige Rankenmotive, sowie die üblichsten und einfachsten Typen des Kapitells, wie auch die senkrechte und besonders die spiralgige Kannelur der Säule.

Gar nichts aufgenommen haben die Longobarden an der römischen **Schreinerei**, die z. B. im Exarchat unter den Byzantinern vielfach und später auch in den Lagunen in Stein übersetzt wurde.

Kein einziges Motiv der Vertäfelung, die wir an byzantinischen Werken beobachten, ist in die Kunst der Germanen übergegangen.

Motive der Schreiner und Drechslerarbeit aber sind all jene Kassettierungen und gitterartigen Einteilungen, Rahmen u. s. w., die wir an den ravennatischen Steinkanzeln des VI. und VII. Jahrhunderts, wie auch an den analogen Monumenten zu Murano, Torcello, Grado und Venedig<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. die Abbildungen bei Rohault de Fleury. III. Taf. 172, 173, 174, 175, 179, 189, 193; speziell instruktiv ist die Kassettierung der Treppenbalustraden, welche den Aufstieg zur Kanzel begleiten.

bis ins XI. Jahrhundert verfolgen können. — Will man den Unterschied zwischen longobardischer und byzantinischer Plastik recht klar erkennen, so vergleiche man nur eine der unten angeführten longobardischen Kanzeln mit oströmischen Werken dieser Art; hier Teppichecharakter und lauter Flächen, dort antikisierende Gliederung, Profile, Kassetten u. dgl.

Dieselben Unterschiede zeigen auch andere ornamentierte Bauteile, besonders die Chorschranken, deren Schmuck in Konstantinopel und Venedig<sup>1)</sup> den Charakter von Drechslerarbeit trägt, während die longobardischen Werke stets nur den Teppichcharakter zeigen.

Leisten und halbrunde Stäbe bilden die ornamentalen Figuren auf romäischen Denkmälern; Riemen und Taue spielen diese Rolle auf den Erzeugnissen der Longobarden.

Auch der **Goldschmiedekunst** hat die Plastik der Eroberer Italiens kein Motiv entlehnt; all die Verzierungen mit Edelsteinen<sup>2)</sup>, die wir bei den Byzantinern finden, verschmähen die Skulptoren der Longobarden.

Ausser diesen stylistischen Elementen ist eine Gruppe symbolischer Gegenstände, deren Auswahl und Darstellungsschema bereits von der altchristlichen Kunst war fixiert worden, ins Auge zu fassen.

Die Longobarden haben nur einen kleinen Teil dieser Formenwelt in ihre künstlerische Grammatik aufgenommen. Hieher gehört vornehmlich der **Weinstock**, die Weinranke,

<sup>1)</sup> Vgl. die Abbildungen bei Cattaneo Fig. 141, 143, 144 aus Venedig und Fig. 147 und 148—150 aus Konstantinopel.

<sup>2)</sup> Die crux gammata kommt auf rein longob. Monumenten nie vor.

man  
kann  
sich

J. w.  
c c  
sicht

und die **Traube**, alle drei sehr häufig und schon früh rezipiert. Ebenso oft reproduziert wird die Figur des **Lebensbaumes**.

Aus der symbolischen Tierwelt erfreuten sich allgemeiner Aufnahme in die longobardische Kunst nur die Figuren der Taube und des Pfauen, die Symbole der Reinheit und der Auferstehung.

Die übrigen christlichen Embleme, die hingegen auf den lateinischen und byzantinischen, wie auch z. B. gallischen Monumenten häufig wiederkehren, sind das Christusmonogramm, das Alpha und Omega, der Siegeskranz, das Gemmenkreuz, der Kelch, Hängekronen und Leuchter. All diese Elemente **fehlen** bei den Longobarden entweder vollständig oder sie kommen nur ganz vereinzelt vor.

Dasselbe gilt für die Darstellung der **zwölf Lämmer**, der **zwölf Tauben** und des Hirsches; erstere Gruppen sind bis jetzt auf keinem longobardischen Werk nachgewiesen, letzteres Symbol, der Hirsch, findet sich nur ganz spärlich verwendet.

All diese Einzelheiten zusammengefasst genügen um den Unterschied der longobardischen und der lateinisch-byzantinischen Darstellungsthemata darzutun; die Ornamentik ist eine überwiegend germanische und die Figurenwelt, zu der sich ebenfalls eigene neue Themata, worüber Näheres in dem Abschnitt über die Tier- und Menschenbildungen, gesellen, besteht aus einem andern Bilderkreis.

Es ist daher erstaunlich, dass ein Mann wie Cattaneo der wie keiner über eine ausgezeichnete Materialsammlung verfügt, derartige durchgreifende Unterschiede übersehen

und die longobardischen Werke sämtlich als „griechisch“ bezeichnen konnte. Wie er dazu kommt dieselben einzuteilen in Erzeugnisse des „byzantino-barbarischen“ und „italo-byzantinischen“ Styles ist geradezu unbegreiflich. Es scheint ihm als Italiener jedes Verständnis für die germanische Formenwelt abzugehen.

---

## Kapitel II.

### Die Motive der longobardischen Plastik.

---

#### A. Nationale Elemente.

##### **Tau und Riemen; Schlingen, Geflechte, Netze.**

Die Verschlingung und der Knoten sind die Aeusserungen des primitivsten Könnens. Wie schon das kleine Kind die mannigfachsten Gebilde aus zwei Fäden herstellt, so versuchen sich die Völker schon auf der niedersten Kulturstufe im Drehen, Winden, Schlingen und Binden, gehören doch das Seil und das Netz zu den ältesten, urzeitlichen Erzeugnissen der Menschheit. Wie das Kind leichter stricken als zeichnen oder modellieren lernt, so beginnen die noch unzivilisirten Völker mit den textilen Künsten.

Diese werden nach allen Seiten hin gepflegt und ausgebildet; hat das Volk dann zeichnen gelernt, so bildet es seine textilen Kunstformen nach, steigt die Kultur noch

höher, so übersetzt es dieselben in glyptischer und plastischer Bildnerei.

Die Longobarden stellen sich bald nach ihrer Festsetzung auf dem alten Kulturboden Italiens auf die letztgenannte Kulturstufe; sie übertragen die ihnen geläufigen textilen Motive in die Metallurgie und neben dieser teilweise auch mit Vermittlung dieser in die Steinskulptur.

So begegnen wir am Ende der römischen und beim Beginn der germanischen Herrschaft im Occident den aus der Textilkunst geschöpften Kunstformen, welche „am Beginn und am Schluss jeder grossen Gesellschaftsexistenz“<sup>1)</sup> aufzutreten pflegen.

Im folgenden sollen nun die von den Longobarden erfundenen oder in ihre künstlerische Grammatik aufgenommenen Ornamentformen systematisch aufgezählt, erklärt und an Hand von Nachweisen über die Häufigkeit ihres Auftretens wie auch von Illustrationen belegt werden.

Das primitivste Gebilde der textilen Technik ist das

#### **Tau oder Seil.**

Als ornamentales Motiv kommt es schon bei den ältesten Kulturvölkern vor und erhält sich auch durch Jahrtausende.

In neuen Aufschwung wurde dieses dekorative Element durch die Barbaren der Völkerwanderung gebracht, so finden wir es beispielsweise bei Denkmälern aus der Vandalenzeit in Afrika<sup>2)</sup> besonders aber bei den Longobarden.

<sup>1)</sup> Vgl. Semper, Styl I. S. 83.

<sup>2)</sup> Zu Ain Sultan.

Denkmäler der Steinplastik aus der Zeit der Herrschaft dieses Stamms über Italien, an denen wir das Tau nachgebildet sehen, finden sich zu Voghenza, Modena, Perugia, Rom, Bagnacavallo, Spalatro, Ventimiglia und Aix.

Die künstlerische Funktion des Tau's ist einzurahmen, zu umsäumen, Felder zu trennen oder zu verbinden. Wie Anfang und Ende eines Kreises, so verschimmt hier die Funktion des Trennens und Bindens in einander.

Eine viel weitere und weniger begrenzte Ausnützung als Ornament fanden bei den Longobarden die **Riemen**.

Dieses wichtigste Dekorationselement der Longobarden zerfällt in drei verschiedene Gruppen, von denen eine aus der Erweiterung der Andern entstanden ist. Aus der Reihung der Schlingen werden Geflechte, aus der Reihung der Geflechte werden Netze.

#### a) **Schlingenornamente.**

Die wichtigsten Formen der **Schlinge**, die aus einem Riemen ohne Anfang und Ende besteht, sind folgende:

##### **Eine Schlinge.**

1. Rundliche Schlinge mit drei kleinen Knoten: Como.
2. Schlinge, die drei kleeblattartig gestellte Knoten bildet: Rom, S. Maria in Trastevere.
3. Schlinge mit einfacher Drehung, in Form einer 8: Alliate.

Schlinge mit zweimaliger Drehung: Pavia.

Die Schlinge mit mehrmaliger Drehung werden wir unter den Geflechten wiederfinden. Hieraus entwickelt sich

das Schlingengeflecht in Rom (forum.)

4. Rundliche Schlinge mit vier kleinen Knoten. Grado, Murano, Spalatro.

5. Viereckige Schlinge mit vier Eckknoten: Orvieto.

6. Die Kreuzschlinge, bestehend aus vier nach innen eingebogenen Halbkreisen, kommt zwar selten (z. B. Mailand)

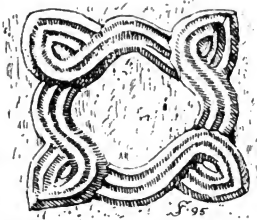


Fig. 3. Spalatro.

aber eines der wichtigsten Elemente der longobardischen Ornamentik. Aus der Reihung oder Ineinanderschiebung von Kreuzschlingen entsteht das Kreuzschlingengeflecht, das wir in Como und Montmajour finden.

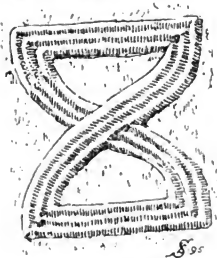


Fig. 4. Como.

7. Die gedrückte Kreuzschlinge von rechteckiger Form: Como.

8. Die Dreipassschlinge besteht aus drei, analog der Kreuzschlinge einwärts gebogenen Halbkreisen:

Ravenna (S. Eleucadio und S. Ap. in Classe) Assisi.

9. Die Dreieckschlinge bildet ein einfaches Dreieck: Bagnacavallo.

10. Die doppelte Dreieckschlinge entsteht durch Drehung einer einfachen oblongen Schlinge: Como, Rom.

11. Die Sternschlinge zeigt ein Fünfeck an dessen Seiten sich fünf Dreiecke anlegen: Como, Spalatro.



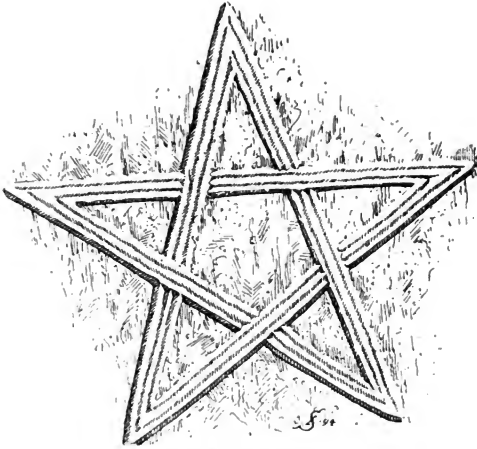


Fig. 5. Spalatro.

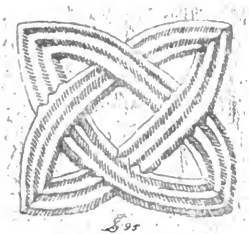


Fig. 6. Spalatro.

Auch in der Theotokosküche zu Constantinopel findet sich die Sternschlinge.<sup>1)</sup>

#### Zwei Schlingen.

12. Ineinandergeschobene Ovalschlingen. Uraltes<sup>2)</sup> Ornamentmotiv: Rom, (S. Sabina) Como, Orvieto, Spalatro.

<sup>1)</sup> Cattaneo. Fig. 151.

<sup>2)</sup> Auf römischen Mosaikböden von Luren und Oberweningen; auf Fibeln in Mainz und Brüssel, auf alamannischen

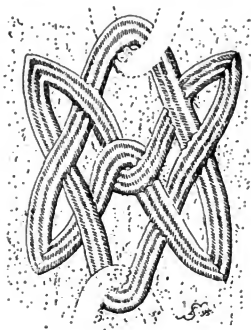


Fig. 7. Toscanella.

häufig an westgotischen Denkmälern (Sarkophag in Aliscamps) an fränkischen, (Sarkophag in Bourges<sup>1)</sup>, an französisch-romanischen Werken (Arles<sup>2)</sup>, Cluny<sup>3)</sup>, S. Aoustrille-lès-Graçay<sup>4)</sup>, Tracy-le-Val, Basel) an lombardisierenden Bauten (Zürich, Ufenau) noch im XIV. Jahrhundert an den Glasgemälden zu Friesach in Kärnten.

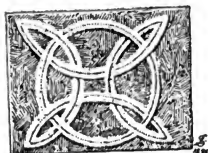


Fig 8. Aliscamps.

Gürtelschnallen in Kolmar, an merovingischer Spatha zu Stuttgart, an romanischem Kapitel des Bonner Kreuzganges an den frühgotischen Pontifikalsitzen zu Kappel und anderwärts häufig vorkommend.

- <sup>1)</sup> Rohault de Fleury I, S. 163.
- <sup>2)</sup> Grabplatte im Museum.
- <sup>3)</sup> Blavignac, Taf. VII bis Fig. 9.
- <sup>4)</sup> Bulletin monumental 1887.

13. Ineinandergeschobene Viereck- und Vierpassschlingen: Villanova.

14. Ineinandergeschobene Herzschnlingen: Toscanella.

15. Ineinandergeschobene Kreuz- und Kreisschnlinge d. h., Motiv 6 mit einem Kreis durchschossen. Hieraus entsteht das longobardische Kreisgeflecht und Kreisnetz, die mit Kreuzschnlingen durchzogen sind.

Dieses auch bei den andern germanischen Stämmen sehr beliebte Motiv findet sich

### Drei Schlingen.

16. Zwei ineinandergeschobene Ovalschlingen (Motiv 12) mit Kreis durchschossen. Dieses Ornament kam mir an

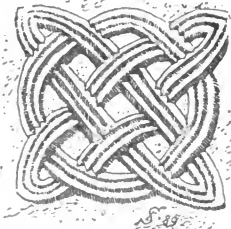


Fig. 9. Regensburg.

eigentlich longobardischen Werken noch nicht vor, muss indess als Weiterbildung hier gleichwohl genannt werden.

Regensburg XI.— XII. Jahrhundert. Zum Geflecht erweitert kehrt dieses Motiv an dem Altar von Spalatro, der dem IX. Jahrhundert entstammen mag, wieder (Vgl. Fig. 12.).

17. Kreuzschlinge mit zwei konzentrischen Kreisen, Weiterbildung von Motiv 15; ebenfalls bis jetzt an longobardischen Werken nicht nachgewiesenes aber hieher gehöriges Dekorationselement: Segovia, St. Martin XI.— XII. Jahrhundert, Caen (Dehio-Bezold V 318).

### Fünf Schlingen.

18. Fünf ovale Schlingen eine kreisförmige Kette bildend. Rom, S. Agnese fuori.

Das **Kettengeflecht** bestehend aus runden, **ineinanderfassenden Schlingen**, spielt in der longobardischen Plastik keine Rolle; die einzigen mir bekannten Beispiele desselben zu Como<sup>1)</sup>, Ascoli und Zürich<sup>2)</sup>, dürften auf burgundische Einflüsse<sup>3)</sup> zurückgeführt werden.

<sup>1)</sup> Boito La Chiesa etc., Taf. VIII.

<sup>2)</sup> Voëgelin, Taf. VII. Fig. 1.

<sup>3)</sup> Burgundische Kettengeflechte z. B. in Neuchâtel, vgl. Blavignac Taf. 44 \* Fig. 4 und 45 \* Fig. 4.

Die Funktion sämtlicher Schlingenornamente beschränkt sich in der longobardischen Kunst auf das Füllen: Zwickel, Maschen von Netzen, leere Wickel, etwa auch Tympana oder einzelne Mauerteile werden mit einem Schlingennmuster verziert. Ohne die symbolische Bedeutung derselben läugnen zu wollen, verzichten wir auf eine nähere Erklärung dieser Figuren.

### **b) Geflechtsornamente.**

Wie aus der Drehung zweier Schnüre das Tau entsteht, so bildet sich aus der Drehung zweier Riemen das sog. **Zweiriemengeflecht**.

Dieses uralte, schon den Völkern des alten Orients<sup>1)</sup>, wie auch denen des klassischen Altertums<sup>2)</sup> geläufige Ornament, fand bei allen Germanen, speziell auch bei den Longobarden ausgiebige Verwendung. Wir finden es in Mailand und Como, zu Valpolicella, Bagnacavallo, Modena, Ancona, Ravenna, Grado, Venedig, Parenzo, Spalatro, öfters in Rom (S. Aposteln, S. Sabina, S. Lorenzo f. l. m.) über Ventimiglia bis Arles und Vienne verbreitet. Auch an romanischen Bauten, wie z. B. Schloss Tirol<sup>3)</sup> kommt das Zweiriemengeflecht vor.

Die Funktion dieses Ornaments ist einzurahmen, zu umsäumen, zu bekrönen, etwa auch zu trennen. Ferner wird es verwendet als Belegung ornamentaler Kreuze und

---

<sup>1)</sup> Noch auf koptischen Grabstellen vgl. Gazette des B. A. Tome 71, S. 147.

<sup>2)</sup> Vgl. Semper, Styl I, S. 15 und 20

<sup>3)</sup> Mitt. der K. K. Zentralkom. 1868. S. XL Fig. 5.

Gerienmsel, oder es wird verschlungen zu Kreis- und Vierecknetzen<sup>1)</sup>, wie zu andern Motiven<sup>2)</sup>.

Varianten unseres Ornaments werden gebildet, indem die Drehung fester oder lockerer gebildet wird, oder indem in die sich in letzterm Fall ergebenden Zwischenräume sog. Augen eingesetzt werden.

Unser Geflecht mit Augen findet sich z. B. in Brescia, Arles und Zürich.

Abgeleitet von unserm Geflecht ist ein Typus, der sich im VIII. Jahrhundert zu Brescia und im XII. zu Gelnhausen findet. Hier sind bei jeder Schneidung der beiden locker gedrehten Riemen Kreise eingeschoben; weitere Varianten dieses Motivs in Valpolicella und an der von lombardischen Meistern erbauten Kirche zu Wladimir<sup>3)</sup>. Ebenfalls hieher gehören die parallelen ineinandergreifenden Riemenpaare am Portal des Grossmünsters zu Zürich.<sup>4)</sup>

Das **Dreiriemengeflecht** oder der **Zopf** ist ebenfalls ein allen Barbaren gemeinsames Motiv, das seit undenklichen Zeiten erfunden ist und in allen Gattungen der Kunst verwendet ward.

Longobardische Denkmäler mit diesem Zopfgeflecht finden sich beispielsweise in Albenga, Ventimiglia, (vgl. Fig. 2) Rom (S. Maria in Trastevere und S. Giovanni in Laterano), am byzantinischen Ambon von Torcello, an lombardisierenden Bauteilen von Zürich und Schaffhausen.

---

<sup>1)</sup> Z. B. in S. Maria in Trastevere.

<sup>2)</sup> Aus Zweiriemengeflechten besteht das sog. Korbbodenmotiv.

<sup>3)</sup> Bayet l'art Byzantin, S. 279.

<sup>4)</sup> Mitt. d. antiq. Gesellsch Zürich. B. II Heft 14, Taf. II.

Die Funktion dieses Motivs ist dieselbe wie oben; es wird daher später gerne an Gesimsen reproduziert.<sup>1)</sup>

Vom **Vierriemengeflecht** gilt das bisher gesagte; es findet sich auf alamannischen Skulpturen<sup>2)</sup> und Grabfunden<sup>3)</sup>, auf angelsächsischen Waffen<sup>4)</sup> und Miniaturen<sup>5)</sup> u. s. w.

Longobardische Denkmäler mit diesem Ornament treffen wir in San Oreste, Valpolicella, Murano, Rom (mehrfach) und Ventimiglia.



Fig. 10. Ventimiglia.

Noch in romanischer Zeit kommt dieses Motiv häufig vor, im XII. Jahrhundert z. B. auf Schloss Tirol<sup>6)</sup> und an den hölzernen Domtüren von Spalatro.

Auch Werke longobardischer Goldschmiedekunst zeigen etwa dieses Schema des Geflechtes.<sup>7)</sup>

<sup>1)</sup> S. Johannkapelle der Allerheiligenkirche zu Schaffhausen.

<sup>2)</sup> Zu Moutier Grandval. Anzeiger f. Schweiz. Altertumsk. 1861, Taf. II und in Chur.

<sup>3)</sup> Im Museum zu Mainz und anderwärts.

<sup>4)</sup> Schwert von Coombe. Lindenschmidt, Handb. 220.

<sup>5)</sup> Abg. bei Pflugk-Hartung G. des M.-A. zu S. 664.

<sup>6)</sup> Mitt. der kk. Zentralkomm. 1868, S. XL, Fig. 3.

<sup>7)</sup> Grabkreuz von Civezzano.



Fig. 11. Ventimiglia.

Eine Vermischung des Zwei- und des Vierriemenmotivs findet sich in Ventimiglia: Fig. 11.

Ebenfalls sehr häufig ist das **Fünfriemengeflecht**, das in der longobardischen Kunst wie in dem fränkischen, alamannischen, burgundischen und angelsächsischen Stylen vorkommt. Beispiele italischer Zöpfe dieser Art aus der Longobardenzeit finden sich in Pavia, Brescia und Ventimiglia. Burgundische und fränkische Typen dieser Art bietet die Kathedrale von Genf und die Handschrift der Canones Einsidlenses aus dem VIII. Jahrhundert.

Nur vereinzelt kommt das **Sechsrriemengeflecht**, das wir am Ciborium des Eleucadius in Ravenna vorfinden.

Eine Weiterbildung dieses Motivs, kombiniert mit dem Dreischlingenornament, findet sich in Spalatro.



Fig. 12. Spalatro.

Die bis dahin besprochenen Typen des Riemengeflechts beruhen auf textilen Erzeugnissen, die in Wirklichkeit bestanden haben und innere Konsistenz d. h. praktischen

Wert besaßen. Die nun folgenden Geflechtsarten beruhen alle auf einer künstlichen Anordnung und Flechtung, die keinerlei Konsistenz erzeugt und die daher nur als aufgenäht oder aufgenagelt kann gedacht werden.

Hierher gehört zunächst das **Achtergeflecht**, so genannt wegen der Form der Zahl 8, welche durch die Riemenlegungen beschrieben werden. Wer dieses Gebilde ansieht, merkt sofort, dass wenn man an einem analog gedrehten Riemengeflecht zöge, dasselbe vollständig die Form verlieren würde.



Fig. 13. Mailand.

Das Achtergeflecht kommt in mehrern Variationen in der longobardischen Kunst vor: a) einfach in Pavia, Mailand, Ravenna, Venedig, Zürich, Genf; b) doppelt: Mailand, Como, Ventimiglia (Fig. 14), Rom; c) gemischt, d. h. von der einfachen in die doppelte Führung übergehend in Mai-

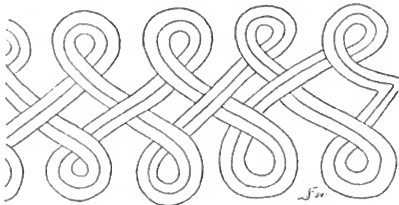


Fig. 14. Ventimiglia.



land<sup>1)</sup>; d) kompliziert, Chorstühle des XIII. Jahrhunderts zu Spalatro.

2. Das **Kreisgeflecht** ist eine Variante des Zweiarmen-geflechts, die sich von letzterem dadurch unterscheidet, dass die Flechtung gelockert ist und bald kleine bald grosse Kreise abwechselnd beschreibt. Bagnacavallo, Rom (S. Clemente a. d. Coelius).

Hieraus entwickelt sich das später zu nennende Kreisnetz.

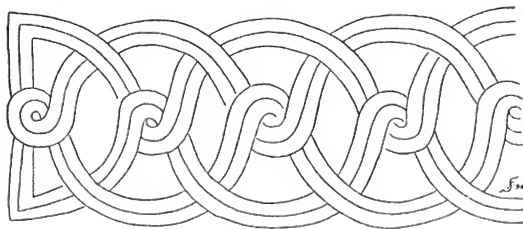


Fig. 15. Ventimiglia.

Eine Variante mit knotenbesetzten Kreisen auf dem Kreuzfragment des forum Romanum.<sup>2)</sup>

3. Das **doppelte Kreisgeflecht** besteht durch Ineinanderschlebung von zwei Kreisgeflechtes obiger Art. Ventimiglia, Aquileja, Mailand, Segovia.

4. **Gesäumtes Kreisgeflecht**, entspricht dem Typus 2, ist aber umrändert. Como.

<sup>1)</sup> Kanzel von S. Ambrogio. Vergl. Fig. 13.

<sup>2)</sup> Abg. Cattaneo, S. 175.

5. **Gesäumtes doppeltes Kreisgeflecht**, wie Typus 3, aber umrändert. Como.

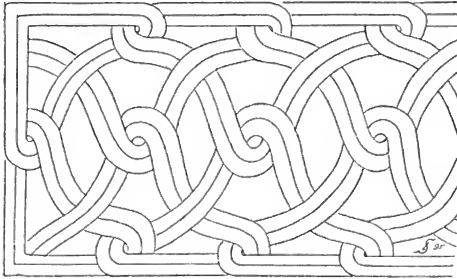


Fig. 16. Como.

6. **Kreisgeflecht mit Kreuzschlingen** durchschossen. Mailand, Spalatro, S. Michel d'Entraigues, Segovia.

Hieraus entwickelt sich das Kreisnetz mit Kreuzschlingen.

7. **Kreisgeflecht mit Rautengeflecht** durchschossen. Ventimiglia, Albenga, Cattars, Venedig, Avignon, Genf. Zürich.

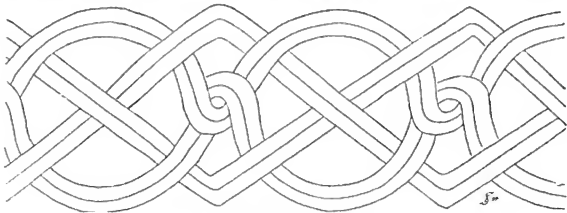


Fig. 17. Ventimiglia.

8. Dasselbe **gesäumt**. Ravenna, S. Apollinare in Classe.

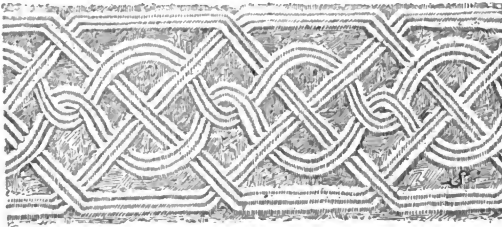


Fig. 18. Ravenna.

Eine Weiterbildung, zusammengesetzt aus dem doppelten Kreisgeflecht (Nr. 3), dem Rautengeflecht (Nr. 7) und Wellenlinien finden wir in der Kirche von Valeria bei Sitten.



Fig. 19. Valeria.

9. **Rautengeflecht mit Halbkreisen**, die nach aussen geöffnet sind. Rom, S. Clemente a. d. Coelius; Ravenna, S. Apollinare in Classe und S. Pietro; Venedig<sup>1)</sup>; Spalatro.

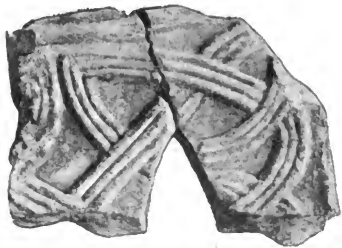


Fig. 20. Genf.

<sup>1)</sup> Sarkophag aus Venedig in Berlin.

Dieses spätlongobardische Motiv hat sich in der Folge in die romanische Kunst aller Länder verbreitet. Wir finden es an den hölzernen Thürflügeln von Le Puy und La Voute-Chilhac (XI. Jhd.) im Kreuzgang des Grossmünsters in Zürich und im Palast von Gelnhausen, der im XII. Jahrhundert, durch einen Kaiser, dessen verschiedenartige Beziehungen zur Lombardei die Herkunft des Ornaments noch besonders erklären, erbaut wurde. Dohme<sup>1)</sup> wittert in dieser Skulptur natürlich „orientalische Einflüsse“!



Fig. 21. Le Puy.

10. Dasselbe mit sich überschneidenden Halbkreisen. Zürich. Fig. 22.



Fig. 22. Zürich.

<sup>1)</sup> Deutsche Baukunst, S. 113.

10. Dasselbe mit nach innen geöffneten Halbkreisen. Brescia und Reliquiar von Chur<sup>1)</sup>, Granson.



Fig. 23. Granson.

11. Variante desselben Typus; statt Halbkreisen aber nur hackenförmige Schlingen. Cividale.

12. Variante zu Typus 9: Die Halbkreise stossen sich verknüpfend zusammen. Spalatro.

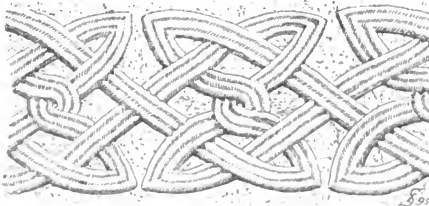


Fig. 24. Spalatro.

13. Variante zu Typus 9: statt eines Rautengeflechts findet sich nur eine Zickzacklinie an deren Brechungen nach auswärts geöffnete Halbkreise sitzen. Brescia.

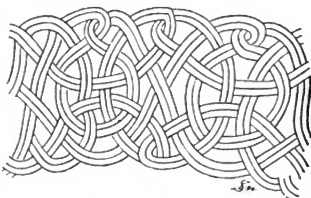
14. Aehnlich: wellenförmige Linie mit nach einer Seite geöffneten Halbkreisen besetzt; in praxi nichts als

<sup>1)</sup> Schöne Abbildung b. Gosse, Souvenirs d. Danemark. S. 58.

ein mit lockern regelmässigen Knoten besetzter Riemen. Porto, Assisi, Pola.

15. Komplikation desselben Motivs: Spalatro, Chorstühle des XIII. Jahrhunderts.

16. **Kompliziertes Geflecht**, bestehend aus Kreuzlinien und Kreuzschlingen. Mailand.



17. **Kompliziertes Geflecht**, bestehend aus einer Kombination von Typus 4 und Typus 10. Rom, S. Maria in Trastevere<sup>1)</sup>.

Fig. 25. Mailand.

18. Geflecht aus den unter Typus 14 der Schlingenornamente beschriebenen und abgebildeten **Herzschlingen** bestehend. Toscanella.

19. Lockeres Geflecht. Aquileja (abg. Fig.).

20. Verwildertes Geflecht dessen Riemen sich astartig teilen. XI. Jahrh. Rom, S. Lorenzo f. l. m.<sup>2)</sup>

### c) **Netzornamente**

entpringen grösstenteils einer Reihung, Erweiterung oder Kombination von Geflechten; auch die Netzmotive sind nicht als Kopien wirklicher dem Seilergewerbe entnommenen Produkte aufzufassen. Vielmehr sind es Gebilde, die wie die meisten Schlingen und Geflechte nur als aufgenähter oder aufgenagelter Schmuck einer Fläche können gedacht werden.

<sup>1)</sup> Abg. Rohault de Fleury III, Taf. 237, obere Ecke rechts.

<sup>2)</sup> Abg. Cattaneo, S. 178.

Noch mehr als den Geflechten, die wir oben behandelt, kommt den Netzmotiven der Charakter und die Funktion der Flächenbekleidung und Bedeckung zu. So werden mit Netzen vorwiegend die grossen Platten der Chor- und Altarschranken, und die Altarfronten selbst verziert. In lombardisierenden Werken der spätern Zeit bekleidet das Netz etwa auch andere Bauteile, Portalleibungen<sup>1)</sup>, Säulen<sup>2)</sup> und Kapitelle<sup>3)</sup>.



Fig. 26. Mailand.

Die verschiedenen Arten der longobardischen Netzmotive sind die folgenden, wobei ich vorausschicke, dass

---

<sup>1)</sup> So am Grossmünster in Zürich vgl. Fig. 32.

<sup>2)</sup> Z. B. in Elne bei Perpignan Viollet-le-Duc Arch. III, 497.

<sup>3)</sup> Chamalière (Haute-Loire) und Genf, St. Pierre.

unsere Anordnung etwa der Chronologie entspricht, indem die erstgenannten die ältern, die letztgenannten die spätern Abarten repräsentieren.

1. Das **Kreisnetz** ist eine Weiterbildung des oben unter Typus 2 aufgeführten Kreisgeflechts. Ventimiglia, Albenga, Mailand.



Fig. 27. Vienne.

2. Das **gesäumte Kreisnetz** entsteht aus der Reihung des gesäumten Kreisgeflechts, das wir oben unter Typus 4 beschrieben haben. Rom (S. Maria in Trastevere) und Orvieto.

3. Das **Kreisnetz mit Kreuzschlingen** ist nichts als die Weiterbildung des analogen oben als Typus 6 aufgeführten Geflechts. Mailand, Arles. (Fig. 26.)

4. **Gesäumtes Kreisnetz mit Kreuzschlingen durchschossen.** Como, Rom, Vienne.

5. Das **Kreisnetz mit Gitter** durchschossen ist wiederum eine Weiterbildung des Kreisgeflechts mit Rauten, das wir oben als Typus 7 kennen lernten. Como, San Oreste.



Fig. 28 und 29. San Oreste und Como.



6. Das **Schlingennetz** besteht aus ineinandergeflochtenen Schlingen die bald Rauten-, bald Viereck-, bald Dreieckform annehmen. Como.

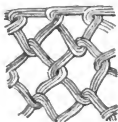


Fig. 30. Como.

7. Das **gesäumte Vierecknetz** unterscheidet sich von dem analogen Kreisnetz nur dadurch, dass die Zwischenräume und Lücken die Form von Vierecken und Kreuzen annehmen. Rom (S. Maria in Trastevere), Mailand, Grado<sup>1)</sup>, Spalatro.

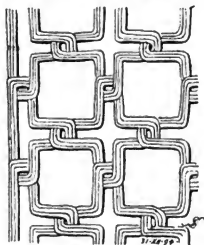


Fig. 31. Mailand.

8. Ein **Vierecknetz**, das dem Typus 6 ähnelt aber von verschiedener Struktur ist, finden wir am Portal des

<sup>1)</sup> Wie Cattaneo S. 58, dazu kommt das Fenster von Grado, dessen Verzierung in dem ausgesägten Vierecknetz besteht, ins VI. Jahrhundert — ein Druckfehler ist ausgeschlossen — zu setzen, ist mir unerklärlich; unser Motiv kommt sonst nur im VIII. und IX. Jahrhundert vor.

Grossmünstes in Zürich; analoge Netze in Elne und Chamalière (XII. Jahrh.).



Fig. 32. Zürich.

9. Kompliziertes mit dem Geflechtmotiv 15 verwandtes Kreis- und Gitternetz. Mailand.

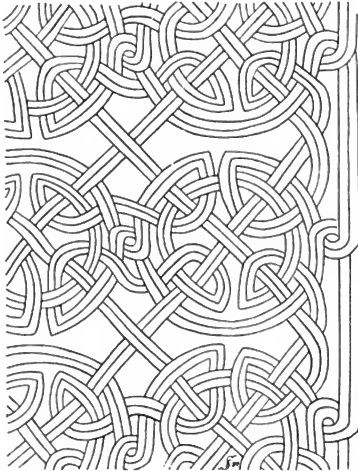


Fig. 33. Mailand.

10. Variante von Typus 9. Venedig.



Fig. 34. Venedig.

11. **Gitternetz**, ähnlich dem in Typus 5 vorkommenden Motiv; die Kreuzungen der Riemen sind jeweilen, wie bei einer Variante (Brescia-Gelnhausen) des Zweiriemengeflechts mit Kreisen besetzt. Genf, St. Pierre.

12. **Kreisnetz** gesäumt und von krummen Riemen durchflochten. Mailand.



Fig. 35. Mailand.

13. Kompliziertes aus Kreisen und konzentrischen Ovalen gebildetes Netz; dieses Motiv scheint von italischen Denkmälern inspiriert zu sein, ist indes keine longobardische Komposition mehr. Kaiserpfalz zu Wimpfen am

Berge. XIII. Jahrh.<sup>1)</sup>, dasselbe gilt von dem geperlten Netzmotive zu Regensburg.<sup>2)</sup>

14. **Doppelriemennetz** mit quadratischen Maschen. Das ganze Ornament wird nicht aus einfachen Riemen, sondern aus Zweiriemengeflechten gebildet. S. Maria in Valle, Cividale, Baptisterium.

15. Dasselbe mit **rechteckigen** Maschen. Toscanella, Rom, S. Sabina.

Wie aus dieser Zusammenstellung, welche einen Versuch darstellt, die Ornamentmotive technologisch zu sondern und zu erklären, erhellt, sind die longobardischen Riemenmotive organische Gebilde und unterscheiden sich dadurch von den wirren unlöslichen Riemenknäueln und Bandverschlingungen der übrigen Barbaren.

Auch fehlen bei den longobardischen Ornamenten der Steinplastik überall jene phantastischen Schlangenfiguren, und die in Tierköpfe<sup>3)</sup> auslaufenden Bänder, die uns in der nordischen Kunst an allen Monumenten entgegentreten.

Nur in der Kleinkunst der Longobarden finden wir Versuche Ornamente und Tierköpfe zu vereinigen; hieher gehörten die Sargbeschläge von Civezzano, einige andere Bodenfunde, ferner die Rückseite des elfenbeinernen Einbandes zu Monza, der mit durchbrochenen Ranken und Riemenornamenten, die in Köpfe zusammenlaufen, versehen ist. In keinem Fall aber darf dieses Denkmal als ein Erzeugnis rein longobardischer Technik angesehen werden.

---

<sup>1)</sup> Abg. Dohme a. a. O. S. 114.

<sup>2)</sup> Dehio-Bezold V, Taf. 357.

<sup>3)</sup> Pflanzenornamente, die in Tierköpfe auslaufen, sind bei den Longobarden ebenfalls ganz exceptionell.

Die Miniaturen der Manuskripte zeigen uns analoge Tier- und Ornamentbildungen, wie bei den Iren und Franken, d. h. allgemeinbarbarische Eigentümlichkeiten, die keine Stammescharaktere prononcieren.

#### d) Verschiedene Ornamente.

Als **Korbboden** bezeichnen wir der Kürze halber ein rundes Geflecht, das durch einen von radialen Seilen oder Riemen eingespannten Viereckrahmen Konsistenz erhält. Die radialen Riemen vereinigen sich innerhalb des Rahmens wieder zu einem Kreise. Die Zwickel und Lücken werden ausgefüllt durch herzförmige Blätter, durch stylisierte Lilien, Blumen, Rosetten und dergleichen.

*cf  
des manusc.  
ms.  
D'ord l'her  
I, 222.*



Fig. 36. San Oreste.



Fig. 37. Como.

Wenn es ein Ornament giebt, auf dessen Erfindung zwei Personen oder Völker nicht unabhängig kommen, so ist es dies. Wer bei den Schlingen, Geflechtem und Netzen behauptet, sie können an verschiedenen Orten und zu verschiedener Zeit erfunden worden sein, wird bei dem Korb-

bodenornament zugeben, dass es mit diesem eigentümlichen Motiv eine andere Bewandnis hat.



Fig. 38. Bordeaux.

Wir finden den Korbboden an ächt- und reinlongobardischen Werken der Plastik zu Como und San Oreste bei Narni; genaue Reproduktionen desselben kommen in Rom, in S. Maria in Trastevere und in Bordeaux vor. In später Zeit wurde es auch in Venedig<sup>1)</sup> wiederholt und in abgeleiteter Form kehrt unser Motiv wieder zu Aquileja.<sup>2)</sup> Eine vereinfachte Form ohne Rahmen findet sich im Lateran<sup>3)</sup>.

Ueberall ist die Komposition genau dieselbe; sie weicht nur darin ab, dass der äussere Kreis bald aus einem ein-

<sup>1)</sup> Cattaneo, Fig. 42.

<sup>2)</sup> Gosse, St. Pierre S. 58 (nach Fleury).

<sup>3)</sup> Dehio-Bezold I, Taf. 30. Fig. 3.

fachen Riemen bald aus einem Zweiriemengeflecht besteht; ersteres ist in San Oreste und Bordeaux, letzteres in Como und Rom der Fall. Ein weiterer Unterschied liegt ferner darin, dass der quadratische Rahmen bald gerade auf einer Seite, bald über Eck steht. In Como und San Oreste, also auf unbestreitbar longobardischen Werken steht der Rahmen auf einer Ecke, in Rom und Bordeaux auf einer Fläche.



Fig. 39. Rom.

Ein weiteres nationallongobardisches Kunstelement sind die bereits erwähnten **Krabben**.

Es sind dies Hacken, die bald die Form eines Schiffsnabels, bald die eines lituus oder pedums annehmen und dicht neben einander gereiht sind. Ihre dekorative

Funktion ist einen Bogen, einen Giebel oder eine Fläche zu bekrönen.



Fig. 40, 41, 42.

Gotisch XIV. Jahrh., Rom und Torcello. VIII. Jahrh.

Das Krabbenmotiv, dessen rein longobardische Erfindung kaum wird bestritten werden können, haben wir beinahe nur an italischen Monumenten gefunden. Es ist verwendet an Werken der Steinplastik zu Albenga, Toscanella, vielfach in Rom (S. Aposteln, S. Lorenzo f. l. m., Campo Vaccino, S. Giovanni in Laterano, S. Alexis, S. Maria in Trastevere u. s. w.) Ferner in Valpolicella, Bagnacavallo, mehrfach in Ravenna, Torcello, Grado, Cividale und Brescia. Das einzige französische Beispiel findet sich in La Charité.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Dehio-Bezold V, Taf. 316. Fig. 9.



Parweise gestellte Krabben, die einem doppelten Bischofstab gleichen, bilden das Charakteristikum der longo-



Fig. 43 und 44. Ravenna und Rom.

bardischen Kapitelle, kommen aber schon früher z. B. am Palast Theodorichs zu Ravenna vor.

Dass unser Ornament aus dem uralten Motiv der Welle entstanden sei, ist nicht wahrscheinlich; letztere findet sich in ähnlicher Funktion nur an einem nicht rein longobardischen Monument, dem Ciborium von S. Domenico in Bologna.<sup>1)</sup>

Verwandt mit der Krabbe, weil wohl aus derselben Technik, nämlich der Metallurgie, entsprungen, ist das Ornament der **Spirale**.

Selbständig kommt dieses Motiv bei den Longobarden selten vor; eine schneckenförmige Spirale findet sich als Füllfigur zu Orvieto, vgl. unten Fig. 61. Häufig dagegen tritt dieses Ornament als Ansatz von Kreuzen auf. Dass die Kreuze aus der Metallurgie zu stammen scheinen, ist oben wahrscheinlich gemacht worden; die Spiralansätze bestätigen dies.

Typische Beispiele für das Vorkommen der Spirale an longobardischen Kreuzen finden sich zu Toscanella,

<sup>1)</sup> Abg. bei Cattaneo, Fig. 53.

Villanova, mehrfach in Rom S. Agnese f. l. m.; S. Lorenzo f. l. m., Campo Vaccino und S. Sabina), mehrfach in Ravenna S. Ap. in Classe), ferner in Venedig (Museum),

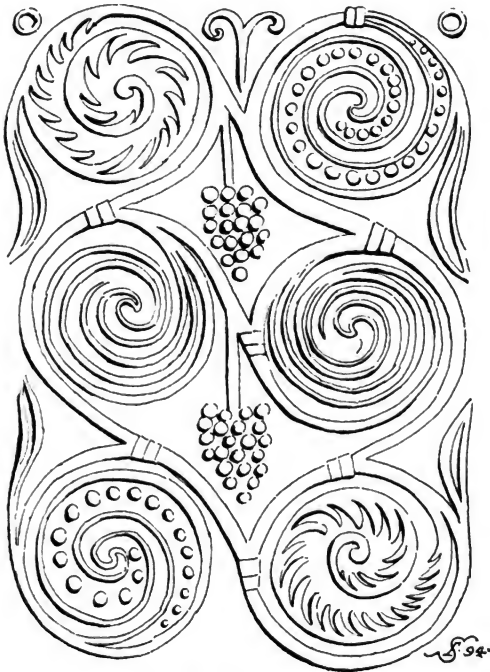


Fig. 45. Ventimiglia.

Parenzo und Torcello. Auch ein lombardisierendes Relief<sup>1)</sup> zu Narbonne zeigt unser Motiv.

Verschwiegen darf indes nicht werden, dass Kreuze mit Spiralenden auch bei andern Völkern germanischen Stammes häufig plastisch reproduziert wurden, so beispielsweise bei den Iren<sup>2)</sup>.

Als Ranke weitergebildet, finden wir das Spiralmotiv zu Libarna und mit Perlen versehen zu Ventimiglia; auch an Kapitellen findet es gelegentlich Verwendung.<sup>3)</sup>

Eine barbarische Füllfigur ist die **Lilie**, in ihrer Bedeutung kaum kenntlich; Beispiele finden sich sehr zahlreich in Como, Voghenza (j. Ferrare) S. Oreste, Orvieto, Rom und von Ventimiglia bis nach Murano.

Im ersten Kapitel, wo über den Ursprung der longobardischen Ornamentik gehandelt ist, fand das **Ankerkreuz** bereits Erwähnung. Es ist dies eine Art offene Blume, deren Kern aus einer Rosette besteht, an welchen sich kreuzförmig acht parweise geordnete Blumenblätter anlegen. Diese ankerförmig gebogenen Blumenblätter pflegen meist mit Perlen besetzt zu sein, und aus diesem Grunde bezeichnen wir das Ornament lieber als Ankerkreuz, denn als Kreuzblume, sind doch Perlen wohl bei einem Kreuz, nicht aber als Belegung einer Blume am Platz. Das Ankerkreuz, wie es oben Fig. 1. abgebildet ist, findet sich häufig auf rein longobardischen Werken der Plastik, so in Albenga, Ventimiglia, Marseille und Aix. An lom-

---

<sup>1)</sup> Abg. Fleury.

<sup>2)</sup> Abg. Gosse *Souv. du Danemark*, S. 41. Grabstele von der Insel Man.

<sup>3)</sup> Vgl. Cattaneo, S. 161.

bardisierenden Denkmälern finden wir es z. B. in Avignon, Murano und Cividale.

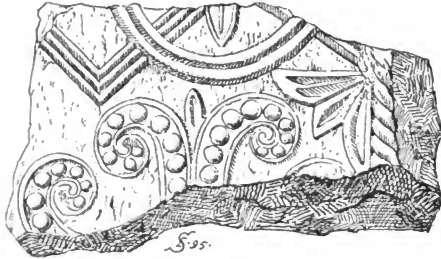


Fig. 46. Fragment in Avignon.

### B. Uebernommene Elemente.

Neben den bis dahin geschilderten nationalen Elementen, die auf germanischer Erfindung beruhen, hat die longobardische Kunst eine Anzahl Kunstformen älterer Kulturen recipiert und vielfach verwendet.

Dieselben entstammen teilweise der antiken d. h. der griechisch-römischen, teilweise der altchristlichen, einige wenige vielleicht auch der byzantinischen Kunst. Die Longobarden haben deren Formen indes nicht immer sklavisch nachgebildet, sondern nach ihrem Geschmack stylisiert, vereinfacht — und, um es offen zu sagen, barbarisiert.

Rein longobardische Monumente zeigen keine derartigen Kunstformen, die grosse Klasse der Mischbildungen aber, die unter der Herrschaft der nationalen Könige entstanden

sind, bieten uns eine Anzahl von fremden Motiven, die ihres Hervortretens halber Erwähnung verdienen.

Der **Astragal** kommt in derselben Funktion wie das longobardische Tau in folgenden Städten an Denkmälern der Plastik vor: Pavia, Bologna, Brescia, Villanova, Spoleto, Cividale und Cattaro.

Den **Eierstab** finden wir in verzierter Reproduktion zu Valpolicella und Cividale.

Die **Rosette**, in ähnlicher Form, wie sie schon von Assyrern, Persern, Griechen und Römern gebildet wurde, tritt sowohl bei Byzantinern als Longobarden wie auch in der romanischen Kunst auf.

Beispiele in Italien finden sich von Valpolicella bis Pavia, Albenga, Ventimiglia, Marseille und Aix und von Villanova bis Capua.

Die longobardische Rosette tritt besonders gern als Füllung von Kreisnetzen auf, während sie bei den antiken Kulturvölkern<sup>1)</sup> meistens gereiht vorkommt; letztern Charakter behält sie auch in der Romanik<sup>2)</sup>.

Der longobardischen und byzantinischen Kunst gemeinsam ist das Motiv der **Radblume**. Die eigentümliche Form dieses Ornaments beruht darauf, dass die zahlreichen Blätter dieser Rosette sämtlich halbkreisförmig sich aneinander- und aufeinander legen, als ob die Blume durch rasche Drehung, diese Gestalt erhielte.

Unsere Figur findet sich an byzantinischen Denkmälern Syriens z. B. in Mudjeleia, besonders zahlreich aber

---

<sup>1)</sup> Chorsabad, Balawat, Persepolis.

<sup>2)</sup> Beaune.

an longobardischen Werken des Frühmittelalters. Bemerkenswert ist, dass das Motiv an Skulpturen rein nationalen Styles vorkommt, wir glauben es daher germanischen Ursprungs. Immerhin kann aber die Priorität der longobardischen Monumente vor den syrischen nicht bewiesen werden und aus diesem Grunde reihen wir die Radblume hier ein.

Wir finden sie z. B. in Valpolicella, Mailand, Ventimiglia, Marseille, dann in Porto, Villanova, Cividale und Murano.

Aehnlich der Radblume ist die **Radranke** gebildet; diese entsteht aus der Barbarisierung der antiken vegetabilischen Ranke.



Fig. 47, 48, 49. Modena, Toscanella, Ravenna.

Die Blätter ziehen sich bei longobardischen Arbeiten einwärts und gleichen den Speichen eines Rades (vgl. Fig. 47 und 48). In die Mitte wird dann mit völliger Verkenkung des ornamentalen Charakters und vegetabilischen Ursprungs des Rankenmotivs ein kreisförmiger Kern (vgl. Fig. 49 und

50) eingesetzt. So entsteht ein Ornament, das eher aneinandergereihten Rädern als Ranken gleicht.



Fig. 50 und 51. Aix und Tours.

Die Stufenleiter dieser Entwicklung bilden folgende Typen:

Modena (Ambon),  
Toscanella, S. Maria Maggiore,  
Ravenna, Fragmentini, Pal. Rusponi,  
Ventimiglia, Fragment im Baptisterium,  
Aix, Kreuzgang von S. Sauveur,  
Tours, Fragment aus S. Martin.<sup>1)</sup>

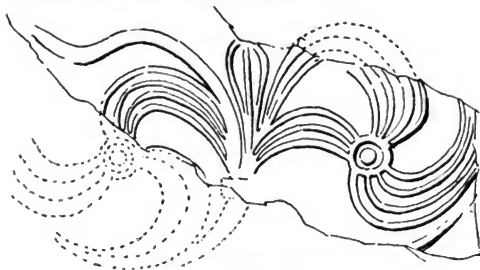


Fig. 52. Ventimiglia.

<sup>1)</sup> Von Fleury II zu pl. 123 ins V. Jahrhundert (!) gesetzt; in der That aus dem VIII. oder IX. Jahrhundert.

Die Entstehung der Radranke ist typisch für die Entwicklung mancher barbarischer Kunstformen; an Hand dieser Stufenleiter dürften manche Elemente der romanischen Plastik ihre Erklärung finden.

Eine Weiterbildung, bestehend aus einem baumartig stylisierten Radrankennetz, findet sich in Bordeaux<sup>1)</sup>

Als ein rezipiertes und nicht selbsterfundenes Motiv der longobardischen Kunst seien hier noch die **Herzblätter** und ähnliche **Blattranken** genannt. In Verbindung mit dem sogenannten Korbboden sind uns erstere schon begegnet; letztere finden sich häufig als füllendes oder belegendes Element an Denkmälern der Plastik. Als Beispiele für die Verwendung der Herzblätter seien die Schranken von Assisi (S. Maria de Angelis), ferner das blätterbelegte Kreuz zu Torcello zitiert.

Die **Blumen-** und **Kreuzranken** sind nichts anderes als wellenförmig oder rankenartig gebogene kahle Stiele, an deren einspringenden Enden sich Blumen d. h. Rosetten oder Kreuzchen ansetzen.

Charakteristisch für die longobardische Formgebung dieses einfachen Motivs ist, dass der Ansatz an welchem

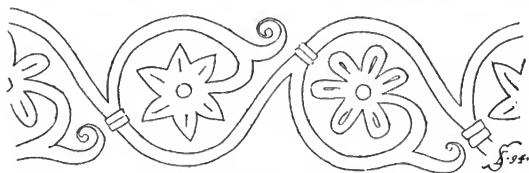


Fig. 53. Relief in Ventimiglia.

<sup>1)</sup> Dehio-Bezold I. Taf. 35, Fig. 13.



die Blume oder das Kreuz sitzt, stets einen Winkel bildet und nicht in gefälliger und schöner Kurve vom Stiele ausläuft. Zum Netz ausgebildet und erweitert finden wir die Kreuzranke als Flächenfüllung in S. Maria in Trastevere (Dehio-Bezold I Taf. 30. Fig. 4).

Mit **Blattranken** bezeichnen wir die longobardische Modifizierung eines wellenförmigen Stieles, dessen einspringende Abzweigungen jeweilen ein Blätterbüschel darstellen; Typen dieser Art an einem Bogenfragment<sup>1)</sup> zu Ventimiglia und an einer Schranke zu S. Maria in Valle in Cividale<sup>2)</sup>.

Andere Variationen von Rankenmotiven kommen noch zahlreich an longobardischen, noch mehr aber an lombardisierenden Werken vor; da sie indess nichts Neues für die Charakterisierung der Plastik ergeben, brauchen sie hier nicht aufgeführt zu werden.

Nun einige Kunstformen, welche von den Longobarden aus dem christlichen Bilderkreis zugekommen sind. Die Verwendung dieser Motive ist umso erklärlicher als alle uns überkommenen Monumente der Steinskulptur kirchlicher Bestimmung waren.

Ausserordentlich häufig wurde zunächst die **Weintraube** dargestellt; speziell als Füllfigur tritt sie regelmässig in den ornamentalen Netzgeflechten auf. Beispiele sind in Ventimiglia, Mailand, Orvieto, Voghenza (j. Ferrara) und anderwärts zahlreich vorhanden.

---

<sup>1)</sup> Wohl ein Teil des longobardischen Ciboriums der Catedrale von V.

<sup>2)</sup> Abg. Cattaneo S. 103.

Weniger häufig als die einzelne schwebende oder an kurzem Stiele hängende Traube kommt die **Weinranke** vor.

Diese spielt in der althechristlichen Dekoration eine grosse Rolle und ist sowohl in die byzantinische als in die lateinische, fränkische, burgundische und westgotische Kunst übergegangen. Bei den Longobarden tritt sie nur in vereinzelt Fällen, z. B. in Voghenza (j. Ferrara) und Ravenna (S. Apollinare in Classe) auf.

Ein wichtigeres und allgemein verbreitetes Ornamentmotiv ist dagegen das **Kreuz**; dieses Symbol tritt in allen erdenklichen Formen und mit allen erdenklichen Verzierungen in der longobardischen Plastik auf. Charakteristisch für alle Gestaltungen desselben ist, dass sich seine Enden nach aussen erweitern.

Die Funktion der Kreuze ist je nach ihrem Massstab: bald füllen sie die Lücken von Netzen, oder schmücken ein Kapitell, bald bilden sie die Hauptzierde einer Fläche.

Gleichschenklige Kreuzchen in ersterer Funktion finden wir z. B. in Valpolicella, Liborna, Albenga, Ventimiglia, Murano.

Als **Vortragekreuz** durch eine Stange charakterisiert finden wir die Kreuze am Mittelportal der Ambrosiuskirche zu Mailand und an einem Taufbecken im Museum von Venedig.

Lateinische Kreuze mit verlängertem unterm Schenkel kehren zu Como, Assisi, Torcello und Zara wieder; sie pflegen mit dem Zweiriemengeflecht belegt oder ausnahmsweise auch mit Blättern verziert zu sein.<sup>1)</sup>

Kreuze mit Spiralenden sind besonders häufig; solche

---

<sup>1)</sup> So in Torcello.

von lateinischer Form begegnen uns in Toscanella, S. Agnese f. l. m. bei Rom und in S. Apollinare in Classe. Andere in griechischer Form d. h. gleichschenkelig finden wir in Rom<sup>1)</sup> und Ravenna häufig wieder; auch Villanova bietet ein Beispiel dieser Art ornamentaler Kreuze.

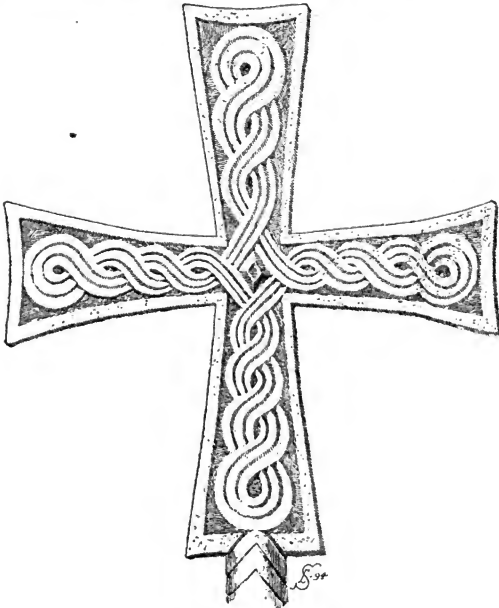


Fig 54. Mailand.

---

<sup>1)</sup> S. Lorenzo f. l. m., Campo Vaccino, S. Sabina.

Durch einen Sockel als **Altarkreuz** charakterisiert wird ein Kreuzornament vom Altar zu S. Abondio in Como, sowie das zitierte Monument von Villanova<sup>1)</sup>.

Das **Gemmenkreuz**, typisch für die altchristliche Kunst und im Orient und Occident tausendmal wiederkehrend, wurde nicht in die künstlerische Grammatik der Longobarden aufgenommen. Der Altar des Ratchis zu Cividale, der die einzigen Gemmenkreuze aus der Zeit der longobardischen Herrschaft zeigt, weist starke byzantinische Einflüsse auf und kann nur als ein lombardisierendes Werk bezeichnet werden.

Ein Pflanzenornament, das ausserordentlich häufig in der longobardischen Plastik verwendet wurde, ist der **Baum**. Formell beruht die Gestaltung des dekorativen Baumes auf der Nachbildung der Palme, indess werden die Zweige statt als einheitlicher krönender Büschel, wie bei der Tanne übereinander und meist in horizontaler Stellung angeordnet. In der altchristlichen Kunst ist der grünende und fruchtbringende Baum das Bild des Gerechten; in der longobardischen Plastik scheint er indes nur als Dekorationselement ohne symbolische Bedeutung dargestellt worden zu sein.

Deutlich als Palme charakterisiert findet sich der Baum an Denkmälern zu Bagnacavallo und Voghenza (jetzt Ferrara); ein spätlombardischer Türsturz an der Kirche S. Siro zu Sanremo zeigt uns das Agnus Dei zwischen zwei Palmbäumen.

---

<sup>1)</sup> Abg. Cattaneo Fig. 108.

In verzerrierter, heraldisierter Darstellung dagegen ist der Baum viel häufiger plastisch dargestellt worden, so in Como, Albenga, Torcello, Murano, Ancona und vielfach in Rom (S. Maria in Trastevere, S. Sabina, Campo Vaccino, S. Giovanni in Laterano u. a.).

### C. Menschen- und Tierfiguren.

In der ältern Zeit haben die Longobarden, wie es scheint, in der monumentalen Plastik nur die ornamentale Kunst gepflegt und die Darstellung des Figürlichen beinahe ganz vernachlässigt.

Es gilt dies insbesondere für diejenigen Werke der Steinskulptur, welche wir als reinlongobardisch bezeichnen können; wo die byzantinische Kunst eindringt und sich mit der germanischen Formenwelt vereinigt, da treten auch Figuren auf, wie ein Blick auf die ostitalischen und süditalischen Monumente lehrt.

Die Wiedergabe der menschlichen Figur fiel allen Barbaren schwer und das Beste, was sie auf diesem Gebiete geleistet haben, kann immerhin nur als Versuch bezeichnet werden. Auch die longobardischen Leistungen in diesem Fach sind in hohem Grad unvollkommen und stehen nirgends höher als die der Burgunder, Westgoten und Franken.

Alle Kenntnisse von Anatomie und Proportion mangeln den Barbaren; alle Figuren haben im Verhältnis zur Körperlänge zu grosse Köpfe, eine Eigenschaft, die den Reliefs und den Miniaturen gemeinsam ist. Die Gesichter der menschlichen Wesen sind rohe starre Larven, die Hände

gleichen ausgestopften Handschuhen und hängen wie die Füße leblos am Körper. Ebenso verständnislos wie die anatomischen Einzelheiten sind die Gewandungen behandelt. Die Falten sind konventionelle Linien, wodurch sich longobardische Werke sofort unterscheiden lassen von Erzeugnissen der byzantinischen Kunst derselben Zeit. Die Verzierung mit Edelsteinen, die, wie wir gesehen, auch den longobardischen Ornamenten (Riemen und Kreuzen) fehlt, geht auch der Bekleidung longobardischer Figuren ab. Auch dies ist ein Merkmal, das germanische und griechische Skulpturen von einander trennt.

Auch der Bilderzyklus der longobardischen Steindenkmäler ist ein sehr beschränkter. Nach byzantinischen Vorbildern wurden einige heilige Personen dargestellt, so die Figur des jugendlichen, unbärtigen Heilandes, die des Schutzpatrons der Longobarden, des h. Erzengels Michael, die Gestalten von Seraphims, Engeln und der Evangelisten.

Neue Typen, Symbole, Attribute oder Schemata sind keine durch die Longobarden erfunden und aufgebracht worden; sämtliche Figuren sind vielmehr nur barbarische Verzerrungen traditioneller Typen. Was Kompositionen von mehreren Figuren betrifft, so sind diese noch seltener, die Heimsuchung Mariæ und die Anbetung der Könige kommen etwa vor.

Soviel über die Darstellung heiliger Figuren; etwas besser steht es mit den Wiedergaben von profanen Gegenständen. Wir lernen Proben dafür kennen, wie die Longobarden versuchten, das Porträt zu behandeln: ein Kapitell im Museum zu Verona zeigt uns einen Kopf in Vorder-

ansicht, der nicht übel nach einem Medaillon der constantinischen Zeit kopiert ist.

Indes ist es nicht die monumentale Plastik, sondern die Kleinkunst, die sich der weltlichen Themata bemächtigt hat. Die Miniaturmalerei und die Goldschmiedekunst, wozu auch der Stempelschnitt für die Münzen zu rechnen ist, kamen zunächst in den Fall, das Fürstenbild darzustellen. Aber wie in der Technik so übernahmen auch in der Form die Longobarden die landesüblichen d. h. italienischen und byzantinischen Traditionen. Dies gilt von der schönen getriebenen Platte<sup>1)</sup> aus Goldblech, die sich in Florenz befindet. Dieselbe stellt laut Inschrift den König Agilulf, König von 591 bis 615, dar, umgeben von Gefolge, in welchem wir zwei germanisch behelmte und gepanzerte Krieger, sowie allegorische Figuren der Victoria und huldigender Provinzen, welche dem König Kronen darbringen, erkennen.

Das Florentiner Goldblech beweist, dass die longobardische Kunst Ende des VI. oder Anfangs des VII. Jahrhunderts noch ganz im Fahrwasser der auslebenden, barbarisirten Antike stand. Aber eigenen Styl, eigene Kunstformen hatten die Longobarden noch nicht entwickelt. Bemerkenswert ist dagegen, dass die zwei Figuren rechts und links vom König bereits in nationaler Kriegertracht und nicht in konventionellem Kostüm der Spät Römer oder Byzantiner dargestellt sind. Etwas rohere Proben longobardischer Kleinkunst, die dem VII. Jahrhundert angehören dürften, sind die vergoldeten Bronzeplatten, die beim

---

<sup>1)</sup> Vgl. Archivio storico dell arte VI, S. 21.



Fig. 55. Goldrelief in Florenz.



Bau der neuen Schynstrasse bei Alvaschein gefunden worden sind.<sup>1)</sup>

Dieselben zeigen in Vorderansicht die Brustbilder barbarischer Fürsten in verschiedenartigem Kostüm, das am



Fig. 56. Bronzeplatte aus Alvaschein.

ehesten als Pelzwerk<sup>2)</sup>, in dessen Zubereitung die Germanen von jeher sich auszeichneten, zu erklären ist. Auffallend

<sup>1)</sup> Zwei dieser Platten befinden sich im rätischen Museum zu Chur, Abgüsse von denselben, sowie die hier reproduzierte Photographie einer dritten Platte sind im Besitz der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Vgl. die Beschreibung dieser Platten bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 785

<sup>2)</sup> Als Pelzwerk betrachtete Prof. Schaafhausen in Bonn das Kostüm und erinnert an die Stelle bei Einhard, laut welcher Karl der Grosse einen Rock aus Marder- und Otterpelz getragen. Gefl. Mitteilung von Prof. J. R. Rahn.

wie der Rock ist auch die Mütze, welche mit Federn besetzt ist. Die Barttracht und die Kreuzzepter, welche in den Händen dieser Figuren sind, entsprechen den Fürstenbildern, die wir auf den longobardischen Münzen finden.

Aus späterer Zeit, vielleicht erst aus dem IX. Jahrhundert, stammt ein Steinrelief zu Spalatro, das einen thronenden König mit dem charakterischen Kreuzzepter in der Rechten darstellt; neben ihm sind zwei Figuren, wovon eine in der Haltung eines Schutzfliehenden abgebildet.

Den gleichen Entwicklungsgang wie die übrige longobardische Kunst zeigt uns das Studium der Münzen<sup>1)</sup>. Die ersten Prägungen sind nichts als barbarisierte Nachahmungen des byzantinischen Geldes<sup>2)</sup>. Erst in der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts kommen nationale Typen mit Schrift und Bild des longobardischen Königs auf.

Auf der Vorderseite der Münzen finden wir das bärtige Brustbild des Königs mit kreuzbesetztem Reichsapfel oder mit Kreuzzepter in der Rechten, beides Attribute, die auch auf byzantinischem Geld erscheinen. Auf der Rückseite verwandelt sich das Bild der Victoria in das des h. Erzengels Michael, indem um die rohe geflügelte Figur statt der Legende „Victoria Augustorum“ die Aufschrift SCS MIHHL tritt. Longobardische Münzateliers bestanden in Pavia, Mailand, Lucca, Piacenza und Sutri und prägten mit dem Bild des Königs, während Benevent für die Herzöge<sup>3)</sup> des gleichnamigen Fürstentums Geld schlug.

<sup>1)</sup> Vgl. Engel und Serrure, *Traité de Numismatique du Moyenâge*, S. 30 - 36.

<sup>2)</sup> Vgl. a. a. O. Fig. 89

<sup>3)</sup> Bilder von andern longobardischen Fürsten sind ohne Zweifel noch da und dort zu finden; gemalte Portraits sind

Künstlerlich nicht viel höher als die Wiedergabe der menschlichen Wesen steht bei den Longobarden die Darstellung des Tiers; freilich kommt diese Eigenschaft auch den meisten andern frühmittelalterlichen Tierbildern zu, es darf daher nicht einfach jedes rohe Werk der Plastik dieser Art in Italien den Longobarden zugeschoben und zugeschrieben werden, wenn dasselbe nicht stylistisch oder inhaltlich sich als Erzeugnis dieses Germanenstammes ausweist.

Auch byzantinische Tierbilder aus dem VII. bis IX. Jahrhundert sind oft ungemein hässlich und schlagen aller Naturwahrheit sozusagen ins Gesicht; als Beispiele solch primitiver Kunstwerke, die offenbar nichts mit den Longobarden zu thun haben, seien die Ambonreliefs von Nola (abg. Fleury III, Taf. 184), das Relief von Ferrara (abg. Cattaneo, Fig. 52) und das verwandte von Athen (abg. a. a. O. Fig. 19) genannt. Tiere und Pflanzen sind auf diesen Denkmälern ebenso roh wie auf longobardischen Reliefs gegeben, unterscheiden sich aber durch Auswahl (es sind z. B. Schlangen dabei) und durch Kontur (man vergleiche besonders die Löwen mit den unproportioniert grossen Köpfen, sowie die Pflanzen) merklich von germanischen Erzeugnissen.

Unter den longobardischen Skulpturen, welche Tierfiguren aufweisen, sind verschiedene Grade in der Tüchtigkeit der Arbeit zu konstatieren. Ganz geringe und liederliche, aber in allen Détails rein longobardische Arbeiten sind z. B.

---

z. B. in den *Leges Longobardorum* in S. Trinita de la Cava im Fürstentum Salerno; in der Stephanskirche von Salerno war ein Bild des Herzogs Arichis. Vgl. Chron. Salernit. 11.

die Schranken von S. Maria in Trastevere (vgl. Cattaneo, Fig. 93 a.): das Geriemsel ist sehr unregelmässig, die Kreuze liederlich, die Pfauen ganz verzerrt dargestellt. Gering sind auch die Tierfiguren zu Bagnacavallo, Cividale, Voghenza. Wiegenhaft sind indes auch die bessern und sorgfältigeren Werke, wie denn überhaupt die Ausführung figürlicher Motive nie der gewandten Behandlung des Ornaments bei den Longobarden gleichkommt.<sup>1)</sup>

Auch die Tierfiguren sind wie die menschlichen Gestalten selten an rein-longobardischen Denkmälern der Plastik verwendet; häufig dagegen an allen byzantinisch beeinflussten Werken.

In der älteren Zeit kamen nur Vögel, d. h. Tauben<sup>2)</sup>, Pfauen<sup>3)</sup> und Adler<sup>4)</sup> vor. Später, mit den intensiver werdenden Impulsen von Süd und Ost, erweitert sich der

---

<sup>1)</sup> Ein Prachtwerk ist, wie Cattaneo, S. 138, richtig bemerkt, das wunderschöne Fragment mit dem Pfauen zu Brescia; unmöglich aber kann dasselbe von longobardischer Hand herühren; weder der korrekte Kontur noch die feine Behandlung des Gefieders lässt sich mit notorisch longobardischen Werken vergleichen. Hier haben wir es offenbar mit einer griechischen Meisterhand zu thun, die indes ein Randmotiv mit Geriemsel der germanischen Formenwelt entlehnt hat. Die Riemen zeigen übrigens nur einfache und nicht die normale doppelte Falzung. Das Relief ist ein Beispiel für die Einwirkung des einen Styls auf den andern, die zur Juxtaposition heterogener Ornamente geführt hat.

<sup>2)</sup> Como, Ventimiglia, Bagnacavallo, Rom, Ravenna, Novigradi, Spalatro.

<sup>3)</sup> Perugia, Rom, Voghenza (j. Ferrara), Villanova, Pavia, Grado, Zara, Bagnacavallo.

<sup>4)</sup> Mailand.

Bilderkreis: das Lamm, der Hirsch, der Löwe, Schlangen und Fische kommen hinzu, alles Tiere, die in symbolischer Bedeutung, wie die obengenannten Vögel, schon dem altchristlichen Bilderkreis angehören. Auch Beispiele von Hasen und Pferden, wie auch von Widdern finden sich, erstere an einem Kapitell, das vom Ciborium zu Ventimiglia herzurühren scheint, letztere an Kapitellen der Ambrosiuskirche und der Celsuskirche von Mailand.



Fig. 57. Ventimiglia.

Die spätere lombardische Kunst hat nicht nur diese und andere wirkliche Tiere ausserordentlich häufig verwendet, sondern auch noch zahlreiche Phantasiegebilde, Fabeltiere beigelegt. Schon im VIII. Jahrhundert begegnen wir einzelnen Fabelwesen auf longobardischen Skulpturen<sup>1)</sup> zahlreich aber werden sie erst im IX und X Jahrhundert: Kentaur, Sirene, Chimäre und Drache<sup>2)</sup> finden

<sup>1)</sup> Cividale und Pavia.

<sup>2)</sup> Vgl. de Dartein Archit. Lomb. S. 27; ein spätlombardischer Taufstein mit Tierfiguren befindet sich in Giornico,

sich als Portal-, Kapitell-, Fries- und Gesimsfiguren, oft auch unmotiviert in die Fläche der Mauer eingelassen. Noch heute finden wir eine Reminiszenz an das longobardische Drachenpanner im Wappenschild der Königsstadt Mailand<sup>1)</sup>.

Sind die meisten dieser Tier- und Fabelbilder schon, gelinde gesagt, unschön, so wirken einzelne, wie die Evangelistentiere am Baptisterium von Cividale geradezu abstoßend: der Ochse des Lukas und der Löwe des Markus haben Köpfe wie Schweine und die Beine dieser Tiere gleichen eher den Gliedmassen von Heuschrecken als allem andern.

Mischbildungen, zusammengesetzt aus Tierköpfen und Ornament kommen kaum vor; zu nennen sind nur die ornamental behandelten Bäume am Grabstein der Theodota zu Pavia und am Baptisterium zu Cividale, wo jeweilen aus dem Ende der Zweige Tierköpfe herausspriessen. Die Verbindung von Pflanze und Tier auszubilden und zu pflegen blieb andern Barbarenstämmen und hauptsächlich der romanischen Kunst vorbehalten.

---

vgl. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Tessin, S. 82.

<sup>1)</sup> Vgl. Lindenschmidt Hdb. d. dtsh. Altert. 1880. S. 278.

### Kapitel III. Datierung der Monumente.

Die Herrschaft der Longobarden über Italien beginnt mit deren Einfall im Jahre 568. Das erste Jahrhundert ihres hier gegründeten Reichs vergeht unter Kämpfen, welche die Vergrößerung ihres Gebiets nach Nord und Süd zur Folge haben. Zuerst noch heidnischer Religion, bekehren sie sich langsam zum Arianismus und dann zum Katholizismus. Mitte des VIII. Jahrhunderts erobern die Longobarden den Exarchat und büßen aber bald darauf, 774, diese Waffenthat mit dem Verlust ihrer Unabhängigkeit. Italien wird ein Teil des fränkischen Reiches der Karolinger; nur ein longobardisches Herzogtum, Benevent, erhält sich durch Anschluss an Byzanz unabhängig von Karl dem Grossen und seinen Nachfolgern.

Die Denkmäler der longobardischen Kunst fallen teilweise unter die Herrschaft der nationalen Könige, teilweise unter die der Franken. Aus der ersten Zeit ihrer Ansiedelung in Italien besitzen wir keine Monumente nationaler Kunst; nur langsam eignen sich die Barbaren künstlerische Bildung an; nur langsam bekehren sie sich und erst mit dem schliesslich erblühten Glaubenseifer erwacht ihre Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst. Erst Grimoald, d. h. der zwölfte König der Longobarden, der über Italien herrschte, 662—671, begann eigene Münzen

mit nationalem Gepräge zu schlagen<sup>1)</sup>. Auch die durch Inschriften datierten Werke der longobardischen Skulptur setzen erst Ende des VII. Jahrhunderts ein, also erst nach mehr als hundertjähriger Bewohnung des Landes durch die neuen Eroberer. Die Entwicklung des nationalen Styles setzt also erst etwa ein Jahrhundert vor dem Untergang des nationalen Königtums ein.

An Hand der festbeglaubigten datierbaren Werke können wir die sämtlichen Denkmäler annähernd chronologisch ordnen; die einfachern, rein longobardischen Monumente werden wir in die Frühzeit, diejenigen, die mit fremden Elementen vermischt sind und nicht mehr die reine nationale Formensprache reden, in die Spätzeit, d. h. ins VIII. und IX. Jahrhundert datieren.

Verroht oder überladen und modifiziert erhalten sich indessen die longobardischen Kunsttraditionen noch bis ins zweite nachchristliche Jahrtausend und ab und zu werden ihre Motive aus diesem Land über die Grenzen hinaus getragen und bis in späte Zeit jenseits derselben reproduziert.

Unsere Monumente werden durch die Inschriften einerseits als Erzeugnisse der Longobarden legitimiert und anderseits als entstanden unter deren Herrschaft datiert.

Die Inschriften sind nämlich in lateinischer Sprache geschrieben und zeigen zahlreiche Formen der in Folge der Völkerwanderung überhandgenommenen Vulgärsprache. So liest man z. B. *salbo* statt *salvo* (Porto-Rom), *civorius*

---

<sup>1)</sup> Vgl. Cordero di San Quintino, *Monete battute dai Longobardi in Italia, ne' secoli VII e VIII*. Neapel 1835; Engel-Serrure *Traité de Numismatique du Moyenâge I*, S. 30—36.



für ciborium (Valpolicella), baptista für baptista (ebenda), magester für magister (Ferentillo und Cividale), epescopo für episcopo (Valpolicella) und endlich estefani für Stephani (Murano). Griechische Namen, Wortformen, Reminiszenzen oder Buchstaben kommen auf keinem unserer Denkmäler vor; byzantinische Kunstwerke der Zeit aber tragen vorwiegend Inschriften in griechischer Schrift und Sprache. Für die Italiener war nun aber Tiberius II der erste griechische Kaiser<sup>1)</sup>; seine Regierung fällt in die Zeit des Beginns der Longobardenherrschaft über Italien, 578-582. Wären also unsere Monumente von griechischen Künstlern geschaffen, so trügen sie zweifelsohne auch griechische oder gräzisierende Aufschriften; da dies aber nirgends der Fall ist, bleibt uns nur die Wahl zwischen Romanen und Germanen. Dass nun aber der neue Formenschatz nicht dem untergehenden, sondern dem siegreichen Volk angehört, ist für jeden Denkenden klar.

Das Studium der Inschriften und der Ornamente allein zwingt daher zu der Annahme, die griechische Autorschaft unserer in Frage stehenden Werke vollständig abzulehnen<sup>2)</sup>.

Die Inschriften<sup>3)</sup> der longobardischen Denkmäler nennen uns hie und da das genaue Jahr der Entstehung des

---

<sup>1)</sup> Vgl. Stükelberg, Der constantinische Patriciat, S. 69 Anmerk. 4.

<sup>2)</sup> Hiemit ist unsere Stellung zu Cattaneo, der alles und jedes als griechisch bezeichnet, hinreichend charakterisiert; die absolute Verkennung der germanischen Formen von Seiten Cattaneos macht dessen Buch zu einer nur mit grösster Vorsicht zu benützenden Quelle.

<sup>3)</sup> Solche finden sich z. B. in Bagnacavallo, Bologna, Budrio, Ferentillo, Osimo, Pavia, Pola, Porto (jetzt Rom) Ra-

Kunstwerks; öfter den Namen des geistlichen Bestellers und dazu etwa noch den Fürsten unter dessen Regierung das Werk entstanden.

Nur ausnahmsweise tritt auch der Bildhauer mit Namen auf: so ein Ursus zu Valpolicella, ein anderer desselben Namens zu Ferentillo und ein Stefan<sup>1)</sup> in Rom.

Die Inschrift des ersten von diesen drei Meistern nennt noch dessen Schüler; sie lautet:

„Ursus magester cum discipolis suis Iuvantino et Juviano edificavet hanc civorium.“<sup>2)</sup>

Der Handwerker, aus dessen Werkstätte der Altar von Cividale hervorging, schreibt „Ursus magester fecit“.

Nicht einen Künstler, sondern einen Besteller, bezeichnet eine 687—701 entstandene Aufschrift des Wortlauts: „Andreas Famulus fecit.“

Auffallend ist, dass die wenigen uns bekannten longobardischen Künstler römische und nicht, wie zu erwarten wäre, deutsche Namen tragen. Immerhin erlaubt dieser Umstand, so wenig als bei italienischen Geistlichen jener Zeit, die durchweg römische Namen tragen, sichere Schlüsse; die Zahl der bekannten Künstlernamen ist einstweilen viel zu klein.

Der Gedanke liegt nahe, unsere Meister mit jenen vielberühmten Magistri Comacini zu identifizieren; damit gewinnen wir aber für die Datierung unserer Werke nichts,

---

venna, Rom, Spalatro, Valpolicella, Ventimiglia (?) und Voghenza (jetzt Ferrara).

<sup>1)</sup> Dieser Stefan ist der Schöpfer des Pozzos im Landwirtschaftsministerium zu Rom. Vergl. Cattaneo S. 176.

<sup>2)</sup>Fleury I, S. 171.

vielmehr hilft eine solche Gleichsetzung nur die Expansion des longobardischen Styles erklären.

Die inschriftlich fest datierten Denkmäler, die für uns in Betracht fallen, sind folgende:

- Die Kanzel von Ancona 687—701,
- Die Kanzel von Voghenza 689—764,
- Das Ciborium von Valpolicella 712,
- Das Grab der Theodota in Pavia 720,
- Der Altar von Cividale c. 726—734,
- Der Pemmoaltar, ebenda, vor 737.
- Die Kufe in S. Stefano, Bologna 713—744.
- Das Grab des Bischofs Vitalianus zu Osimo nach 743.
- Der Sarkophag des Erzbischofs Gratosus in Ravenna c. 788.
- Das Ciborium von Porto in Rom.
- Das Kreuz des Bischofs Vitalis zu Budrio 789—814.
- Das Ciborium von S. Apollinare in Casse 806—816.
- Das Relief zu Pola 857.

An Hand dieser Monumente werden wir die übrigen Denkmäler zu datieren suchen<sup>1)</sup>; stimmen mit den so gewonnenen Resultaten litterarische oder urkundliche Ueberlieferungen überein, so können wir auch die letzteren acceptieren. So werden wir die longobardischen Bauteile des Domes von Mailand in die Wende des VIII. und IX. Jahr-

---

<sup>1)</sup> Im Ganzen und Grossen stimme ich mit den chronologischen Ansätzen Cattaneos überein; indes ist auch er frappanten Irrtümern unterworfen, so z. B. bei der Datierung des Fensters von Grado, das er S. 58 ins VI. Jahrhundert setzt, während die Ornamentik den spätlongobardischen Charakter des VIII. und IX. Jahrhunderts trägt.

hundreds setzen<sup>1)</sup>, die Kirche der Auna ins VIII., einige Bauteile des Grossmünsters in Zürich ins X. Jahrhundert<sup>2)</sup> u. s. w.

Charakteristisch für die älteren Erzeugnisse der longobardischen Plastik ist zunächst die Einfachheit der Ornamente. Im vorhergehenden Abschnitt sind jeweilen die primitiven Elemente jeder Gruppe vorangestellt, wo wir diese Motive angewandt finden, haben wir es mit ältern Denkmälern zu tun. Wo die reichen Dekorationen überwiegen, haben wir es mit Denkmälern der mittleren Zeit, wo die komplizierten und überladenen Formen sich breit machen, mit Denkmälern der Spätzeit zu tun.

Als Typen der Frühzeit seien die Denkmäler von Albenga, Ventimiglia und Marseille genannt.

Typen der zweiten Gruppe finden wir in San Oreste, Como, Valpolicella, Orvieto, Toscanella, Rom (S. M. in Trastevere, Pozzo v. S. Giovanni in Laterano), während die Spätzeit durch die Denkmäler von Mailand (Portal und Schranke von S. Ambrogio) Pavia (Portal) und Venedig (Schranke in S. Marco) charakterisch vertreten ist.

All diese Werke sind auch ausgezeichnet durch Stylreinheit, indem sie sozusagen keine lateinischen oder byzantinischen Formen, weder im allgemeinen, noch im einzelnen aufweisen.

Nicht stylrein dagegen, sondern mit fremden Elementen stark versetzt sind die Denkmäler von Ravenna, Murano, Cattaro, Brescia, Cividale, Bologna u. s. w. Besonders rohe und schlechte Arbeiten sind das Ciborium von Bagna-

---

<sup>1)</sup> Wie Dartein, Arch. Comb., S. 8 treffend nachweist.

<sup>2)</sup> In die Jahre nach 965.

cavallo, die Chorschranken von S. Maria in Trastevere und der Ambo von Voghenza. Wer sich in die Formenwelt des longobardischen Styles einigermaßen vertieft hat, wird leicht unterscheiden, wo reine, germanische Motive vorherrschen und wo barbarisierte, oder byzantinische Kunstformen überwiegen.

Ihrem Style nach schliessen sich die lombardischen Denkmäler in Frankreich teilweise der ältesten Gruppe an, so die Reliefs von Marseille und Aix, teilweise aber der zweiten (Arles, Avignon, Vienne, Bordeaux).

Die künstlerischen Beeinflussungen nach Gallien fallen demnach ins VII. und VIII. Jahrhundert.

Anders steht es mit der Epoche der Ausbreitung der longobardischen Kunst gegen Osten <sup>1)</sup> in Dalmatien tritt dieselbe erst im Verlauf der zweiten und dritten Stylperiode auf; wahrscheinlich gehören alle Denkmäler Dalmatiens, die unten zu finden sind, erst dem VIII. und IX. Jahrhundert an.

Noch später, d. h. erst nach der vollständigen Ausbildung des longobardischen Styles, teilweise erst lange nach dessen Ausleben, breitet sich sein Einfluss gegen Norden aus. Etwa im IX. Jahrhundert mögen die lombardisierenden Schranken zu Chur entstanden sein; im X. finden zahlreiche italische Motive ihren Weg nach der Ufenau und Zürich, im XI. und XII. endlich nach Tirol, Regensburg, Gelnhausen <sup>2)</sup> und endlich bis nach Russland hinein.

---

<sup>1)</sup> Auch die byzantinische Kunst hat zweifelsohne schon früh, d. h. zur Zeit der Ostgoten- und zu Beginn der Longobarden-Herrschaft zahlreiche barbarische Motive aufgenommen.

<sup>2)</sup> Den Einfluss der lombardischen Architektur des XI. und XII. Jahrhunderts auf Frankreich und die Rheinlande dar-

## Kapitel IV.

### Die Ausbreitung der longobardischen Kunst.

---

Das Zentrum der longobardischen Macht, seiner Kultur und seiner Kunst, lag in der Gegend, die heute noch den Namen der Eroberer Italiens trägt, in der Lombardei. Hier liegen die beiden Residenzstädte der nationalen Könige, Mailand und Pavia, hier liegt die wichtigste kirchliche Stiftung, die Krönungsstadt Monza.

In diesen drei Städten hat ohne Zweifel auch die Kunst der alten Longobarden geblüht; zwar ist es möglich, dass gerade die Fürsten und Vornehmen der damaligen Mode gemäss die kostbarsten Kunstwerke aus Byzanz bezogen haben, in jedem Fall sind gerade die Schätze der Kathedrale von Monza, jene Stiftungen der Longobardenkönige und Königinnen, nicht Erzeugnisse germanischer Meister, denn an keinem dieser Werke könnte, vielleicht mit Ausnahme eines elfenbeinernen Bucheinbandes von durchbrochener Arbeit, ein einziges spezifisch longobardisches Motiv nachgewiesen werden.

Die Steindenkmäler der älteren Zeit aber sind in diesen Städten meistens untergegangen, weil die Bauten einer zulegen, würde zu weit führen und gehört nicht mehr in den Rahmen dieser Arbeit, die sich nur die Behandlung der national-longobardischen Plastik als Ziel gesteckt hat.

stets bewohnten und sich vergrößernden Stadt immer mehr den Veränderungen, dem Umbau, dem Abbruch ausgesetzt sind, als in kleinern Ortschaften. So erklärt sich, dass wir gerade an unbedeutenderen Plätzen, wie in Albenga, Ventimiglia, dann in San Oreste bei Narni, in Como und Valpolicella primitive, ältere Werke der Plastik erhalten finden, als in den Residenzstädten des Reiches. Das Viereck, in welchem später die Hauptwerke der lombardischen Architektur entstanden sind, umschreibt de Dartein<sup>1)</sup> mit Recht durch die Städte: Mailand, Pavia, Parma und Brescia. Derselbe Autor konstatiert, dass nach dem Untergang des nationalen Königreichs fremde Einflüsse in die lombardische Architektur eintreten; im Osten sieht er byzantinische, im Süden toskanische, im Westen französische, und im Norden deutsche und burgundische Impulse.

Aehnliches gilt auch für die frühere Zeit, allerdings nur in beschränktem Massstabe. Aus den byzantinischen Provinzen kommen Einflüsse, die sich bald mehr, bald weniger geltend machen; besonders stark sind dieselben naturgemäss in den an das Exarchat anstossenden Gebieten. In diesen sind Monumente rein longobardischen Styles kaum zu finden. Es bildet sich vielmehr hier eine Kunst, welche die Elemente der germanischen und byzantinischen Formenwelt vereinigt, vermischt oder nur nebeneinander stellt.

Ebenfalls vermischt mit heterogenen Elementen tritt die longobardische Kunst in Mittel- und Süditalien auf; ja in dem letztern Teil der Halbinsel scheint sie beinahe erstickt von der Uebermacht der lateinischen und byzan-

---

<sup>1)</sup> Archit. S. 33.

tinischen Kunst. Motive der Architektur, wie z. B. Bogenstellungen<sup>1)</sup>, Motive der Schreinerei, wie Rahmen und quadratische Einteilungen<sup>2)</sup> des Feldes, vermengen sich mit longobardischen Kunstelementen.

Endlich treten hier die vegetabilischen Motive, sowie ein paar andere klassische Ornamente wie der Astragal, die Perlschnur und der Eierstab stärker und häufiger hervor, als in den von der rein-longobardischen Kunst beherrschten Gebieten.

Indes ist die Hauptrolle der longobardischen Plastik nicht eine passive, sondern eine aktive; vielmehr als über die ihr zu Teil gewordene Beeinflussung, ist über ihre Expansionskraft zu sagen.

Diese Ausbreitung des Styles dehnt sich weit über die politischen Grenzen des Longobardenreiches aus; sie erstreckt sich auch weiter als diese Germanen auf kriegerischen Vorstößen vorgedrungen sind. Sind sie auch bei denselben, die Alpen überschreitend, gegen Norden bis ins Wallis, gegen Westen bis in die Provence eingefallen, so haben doch solche Kriegszüge kaum die Verbreitung ihrer Kunst gefördert. Die Wurzel der Expansionskraft ihrer Kunst liegt vielmehr in den Eigenarten dieser letztern selbst.

Das Geheimnis dieser Kraft liegt darin, dass die Longobarden einen eigenen Styl geschaffen haben, in sich abgeschlossen und von tüchtigen Meistern und Schulen

---

<sup>1)</sup> Schranke zu Assisi, abg. Cattaneo S. 182, Pozzo in Rom, abg. a. a. O. S. 176, Schrankenfragment von S. Agnese f. l. m. a. a. O. 174. Pozzo aus Venedig a. a. O. S. 234.

<sup>2)</sup> Schranke von S. Sabina Rom, abg. a. a. O. S. 169; Baptisterium von Cividale a. a. O. S. 96.



übten, bereicherten und ausbildeten. Auch in der Kunst pflegt das Stärkere Meister zu werden, und der Sieg und der Grund der Ausbreitung des longobardischen Styles liegt darin, dass derselbe seinen Rivalen über war. In der That finden wir weder bei den Vandalen, Westgoten, Sueben, Ostgoten, noch bei den Burgundern, Franken und Alamannen in der Zeit des Frühmittelalters einen eigenen und so ausgebildeten Styl wie bei den Longobarden. In dem von den genannten Völkerschaften eroberten und besiedelten Gebieten würden wir vergebens nach Denkmälern suchen, die zusammengenommen eine im selben Grad wie bei den Longobarden homogene und kompakte Gruppe bildeten. Leicht können wir ein longobardisches Werk der Plastik, selbst wenn es ausserhalb seines Mutterlandes liegt, unterscheiden von koaetanen Erzeugnissen der Kunst anderer Völker; wer aber wird z. B. die Unterschiede zwischen altburgundischen und altalamannischem Styl anzugeben im Stande sein?

Die Kennzeichen der longobardischen Denkmäler sind evident und werden Jedem, der die oben gegebene Zusammenstellung der Motive durchgeht, klar werden. Er kann daher die Denkmäler der Nachbarländer mustern und wird bald sehen, wie häufig er den Spuren der Expansion unserer Kunst begegnet.

Rein longobardische Denkmäler finden wir der Riviera entlang bis an die Grenze verstreut. Von Albenga und Ventimiglia verbreitet sich der Styl dem Meere entlang nach Marseille, wo wir ein Monument finden, das alle Kennzeichen rein italischer Kunst trägt. Von hieraus gelangen wir einerseits nach Aix en Provence, wo wir longobardische Skulpturen, heute als Altarschmuck verwendet,

antreffen; anderseits aber führen die Spuren unserer Kunst die Rhone hinauf bis nach Vienne, wo wir ein schönes und typisches Beispiel erhalten finden. Unvermischt mit heterogenen Elementen dehnt sich die longobardische Kunst über Aquitanien bis nach Bordeaux aus. Waren es in diesen Städten wohl noch italische Meister, die ihre Kunst auf fremden Boden verpflanzten, so finden wir bald in andern Orten ebenso wertvolle Dokumente für die Beliebtheit der

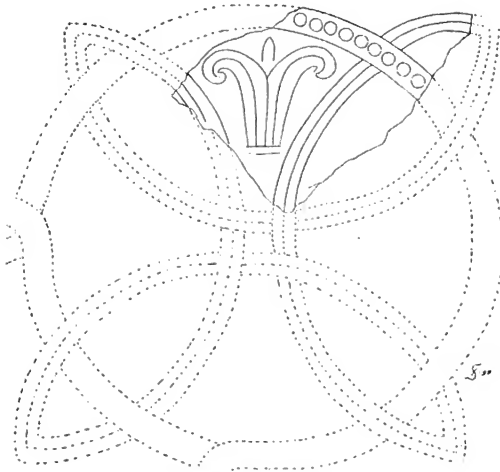


Fig. 58. Arles.

longobardischen Plastik im Westen: so bieten uns Arles und Avignon Kopien nach Werken dieser Art. Nur ein-

zelne Teile der Ornamentik erleiden eine leichte Abänderung, indem statt gefalzten, geperlte Riemen (Galons) dargestellt werden. Einzelne Motive, wie die Radranke, werden in



Fig. 59. Arles.

Tours, andere, wie das Kreuz mit Spiralenden, in der Westgotenstadt Narbonne, wieder andere, wie das Kreuzschlingengeflecht, in späterer Zeit zu Montmajour reproduziert; auch Spanien recipirt einzelne Typen.

Rhoneaufwärts strebt die longobardische Plastik rein oder modifiziert nach Genf, wo wir Fragmente beider Art, die vom alten Cathedralbau stammen, finden. Von hier aus breiten sich in späterer Zeit ihre Einflüsse über das Wallis (Valeria bei Sitten) und bis an den Neuenburgersee (Grandson) aus. Andere Spuren des longobardischen Styles

sind zweifellos noch zahlreich auf burgundischem Boden nachzuweisen.



Fig. 60. Genf.

Aber noch auf einem zweiten Wege, nämlich über die Alpen dehnt sich der Einfluss unserer Kunst aus und befruchtet die Erzeugnisse der Alamannen. Von Como aus, das wir als nördlichsten Punkt rein longobardischen Styls in Italien bezeichnen können, findet derselbe seinen Weg ins Rheintal; italienische Impulse sind in Chur an den wohlerhaltenen Chorschranken zu vermuten, sicher nachzuweisen aber an der Kirche zu Ufenau, am Grossmünster in Zürich, und in der Allerheiligenkirche zu Schaffhausen.

Die berührten Monumente zu Chur scheinen der korolingischen Epoche, d. h. dem IX. Jahrhundert anzugehören. In der Ufenau und in Zürich beginnt die longobardische Beeinflussung im X. und dauert fort bis ins XII. Jahrhundert. In Zürich hängt dieselbe zusammen mit dem Zug Kaiser Ottos II. nach Italien und mit seiner Rückkehr; die Uebereinstimmung des Guidokapitells<sup>1)</sup> mit

<sup>1)</sup> Abg. Mitt. der antiq. Gesellsch. Zürich. Bd. I.

analogen Bauteilen in S. Johann in Borgo<sup>1)</sup> und in der Kathedrale von Parma<sup>2)</sup> ist geradezu frappant, von den ornamentalen Formen anderer Kapitelle ganz zu schweigen.

Für den Zug eines andern Kaisers, Friedrich I nach der Lombardei haben wir ebenfalls einen monumentalen Beleg; er besteht in der Verwendung rein longobardischer Motive beim Bau seiner Kaiserpfalz zu Gelnhausen. Manche andere Beispiele für die Applikation italischer Kunstformen auf deutschem Boden wären noch zu finden, gehören aber alle dem zweiten Jahrtausend nach Christus an und haben daher für unsern Gegenstand keinen ausschlaggebenden Wert mehr.

Ebenfalls der spätern Zeit gehört die Beeinflussung Tirols, Bayerns und Oesterreichs an; einzelne Motive fanden wir auf Schloss Tirol, in Regensburg und in Friesach.

Stärker und früher als gegen Nordosten hat sich die longobardische Plastik den Weg nach Osten gebahnt; wie im Westen folgt sie der Küste: von Venedig nach Aquileid, Triest und Treviso, von hier über Parenzo und Pola nach Ossero, Arbe, Nona, Novegradi, Zara und Spalatro, Ragusa und Cattaro.<sup>3)</sup>

In diese Gegenden, d. h. nach Dalmatien scheint unser Styl erst Ende des VIII., besonders aber im IX. Jahrhun-

---

<sup>1)</sup> und <sup>2)</sup> Abg. bei Dartein Archit. Fig. 24 und 28.

<sup>3)</sup> Eine Zusammenstellung der longobardischen oder lombardisierenden Denkmäler Frankreichs, der Schweiz und Deutschlands fehlte bisher gänzlich; die hier aufgezählten Monumente auf dem Boden des österreichischen Kaiserstaates hat zuerst Cattaneo veröffentlicht; natürlich sieht er in denselben byzantino-barbarische, italo-byzantinische oder neobyzantinische Werke.

dert gedrungen zu sein; wenigstens dürfte von keinem der erhaltenen Monumente ein höheres Alter nachweisbar sein.<sup>1)</sup>

Dagegen hat sich in Dalmatien die longobardische Ornamentationsweise ungemein lang erhalten.

Noch an den geschnitzten Domthüren von Spalatro, die dem XII. Jahrhundert angehören mögen, finden wir jene typischen Riemengeflechte, und an den spätromanischen Chorsthühlen des XIII. Jahrhunderts ebenda sind ganze Flächen mit lombardischen Geflechtmustern bedeckt.

Ihre grosse Verbreitung verdankt die longobardische Plastik nicht zum wenigsten der Wanderlust jener Magistri Comacini,<sup>2)</sup> jener Künstler und Kunsthandwerker, denen wir in den Gesetzen König Rotharis (636—652) schon begegnen.

Es ist anzunehmen, dass darunter Meister vorhanden sind, die aus Como stammten oder aus Bildhauer- und Steinmetzschulen zu Como hervorgegangen sind. In dieser Stadt stossen wir noch jetzt auf typische Beispiele longobardischer Kunst, die unserer Schätzung nach dem VIII. Jahrhundert angehören dürften.

---

<sup>1)</sup> Das dalmatinische (?) Taufbecken im Museum von Venedig zeigt ein rein longobardisches Ornament, ein Vortragekreuz ähnlich demjenigen von S. Ambrogio in Mailand; als Datum mag die Wende des VIII. und IX. Jahrhunderts gelten.

<sup>2)</sup> Ueber die Magistri Comacini existiert eine reichliche Anzahl von Schriften; zitiert seien hier: Muratori *Antiqu. Italiae II*; Ilg *Memoratorium de mercedibus Comacinatorum* in *Mitt. der kk. Zentralkomm.* 1871. S. 63—80; Merzario, *Gius. Maestri Comacini* (Agnelli Mailand) rezensiert in *Arch. stor. dell'Arte* 1894 S. 61—62; Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien* S. 236. ff.

Während des ganzen Mittelalters sind Bildhauer aus jener Gegend hervorgegangen, und dieselben haben sich, gleich den Tessiner Künstlern und Marmorarbeitern des XVI. Jahrhunderts und der Neuzeit nach allen Richtungen zerstreut und haben in allen Teilen Italiens wie auch im Ausland Spuren ihrer Tätigkeit hinterlassen.

---

## Kapitel V.

### Die Denkmäler.

---

Die longobardische Plastik blühte zu einer Zeit, in der die Freiskulptur nicht mehr verwendet wurde. Die statuarische Kunst der Römer hatte ausgelebt und an Stelle der Götter- und Kaiserverehrung, der sie gedient hatte, war der Kult der christlichen Heiligen getreten. Zur Darstellung der Letzteren aber wurde nicht die ehemalige Dienerin des heidnischen Kults, die Plastik, sondern vorzugsweise die Malerei und das Mosaik verwendet.

Die Plastik tritt nicht als selbstständige Kunst auf, sondern als Begleiterin der Architektur, indem ihre Erzeugnisse als Reliefs zur Verzierung der Bauteile herangezogen werden.

Es sind demnach Denkmäler der Architektur, zu deren Ausschmückung die Plastik sich hergeben musste; da die Kunst jener Epoche aber unter dem Zeichen der Kirche steht, sind die Monumente fast ausschliesslich kirchlicher Bestimmung.

Die longobardischen Reliefs sind vornehmlich zu suchen an Altären, Altarbaldachinen, Kanzeln, Bischofstronen, Taufbecken, Brunnen, Schranken und Schrankentüren, Türen, Fenstern, Kapitellen, Kreuzen, Sarkophagen. All diese Bauteile haben ihren bestimmten Platz in der Basilica oder im Baptisterium des Frühmittelalters; als liturgischen Geräten kommt ihnen auch eine gewisse Gestalt zu, die nur in Details kleine und unbedeutende Abweichungen zulässt.

Charakterisch für die genannten Monumente im Longobardenreich ist das absolute Fehlen der feinen architektonischen Gliederung im Aufbau: der Altar, dessen gegebene Form der Tisch oder die Tumba war, nimmt die Form einer Kiste an; der Brunnen zeigt nichts mehr von der Eleganz des römischen Puteals, er wird zum einfachen Trog.

Die Bischofstrone sind massive Sitze, die keine Verwandtschaft mehr zeigen mit den schönen römischen Marmorstühlen, die in altchristlicher Zeit noch zu diesem Zweck waren verwendet worden. Wie all diese Monumente werden auch die Schranken einfach mit Reliefs überzogen, die sich teppichartig über sie ausbreiten. Zu diesem Zweck wurden aus Randornamenten, aus Geflechten netzartige Gebilde entwickelt: aus den verschiedenen Riemengeflechten bilden sich Riemennetze, aus den Rad-, Spiral- und Kreuzranken, die alle zur Verzierung von Leisten bestimmt waren, werden durch Erweiterung netz- oder baumartig ausgebildete Ornamente, welche gleich Teppichen ganze Flächen bedecken helfen.

Die Ausschmückung der Denkmäler mit figürlichen Reliefs tritt ganz zurück; auch die Sarkophage, die noch



im IV. und V. Jahrhundert ganz mit Figuren, Gruppen und Szenen bedeckt waren, erhalten unter den Longobarden nur ornamentale Verzierungen.

Bei allen Denkmälern fehlen die architektonischen Einteilungen und Gliederungen, wie Bogen- und Giebelreihen und dgl.; auch Gesimse, Leisten, Kehlen, Basen werden nicht mehr verstanden und verwendet. Auch das Hochrelief tritt ganz zurück und macht auf allen Monumenten einem gleichförmigen Flachrelief Platz; aus welchen Motiven dieses Letztere zusammengesetzt ist, wurde oben darzulegen versucht.

**Altäre** haben sich nur in sehr seltenen Fällen in ursprünglichem Zustand erhalten. Die Ornamentation der Vorderseite pflegte sich nicht zu unterscheiden von derjenigen der Chorschranken. Da die Monumente beider Gattung ähnliche Dimensionen und Proportionen besaßen, sind sie schwer auseinander zu halten.

Als sichere Altarfronten sind zu nennen: die inschriftlich beglaubigte Platte des Teuzo in Orvieto<sup>1)</sup>; ferner analoge Werke zu Como in der Kirche S. Abondio, im Museum von Perugia, in San Oreste, und in S. Ambrogio zu Mailand. Weniger typisch sind die Monumente dieser Art zu Cividale (S. Martino und S. Maria in Valle) und Ferentillo.

In grösserer Zahl sind uns **Altarbaldachine**, sog. ciboria, erhalten; es sind dies Aedikeln, auf vier Säulen ruhend, welche über dem Altar errichtet wurden. Auf die Säulen

---

<sup>1)</sup> Abg. nach Rohault de Fleury I. Taf. 62.



Fig. 61. Altar zu Orvieto.

pflegen monolithische Bogen, gelegt zu sein, und auf letztern erhebt sich ein pyramidales Dach. Ciborien und Frag-

mente von solchen finden sich noch an folgenden Orten<sup>1)</sup>: Valpolicella, Cividale, (S. Maria in Valle und Museum) Bagnacavallo, Bologna (Platz von S. Domenico) in den Baptisterien von Albenga und Ventimiglia, in Perugia, (Museum) in Rom (Lateranmuseum, S. Maria in Trastevere, S. Maria Maggiore, S. Maria in Araceli), Toscanella, Ravenna, (S. Spirito und S. Apollinare in Classe), in den Kathedralen von Arbe und Cattaro, in Grado, Murano und Torcello.

Die **Bischofstrone** oder cathedrae, in der Mitte der Apsis an die Wand der Kirche angelehnt, bestanden aus steinernen Sitzen, zu welchen einige Stufen emporführten. Hie und da bedeckte ein auf zwei Säulen und rückwärts im Mauergefüge ruhendes Steinbaldachin den Tron des Bischofs.

Ein vollständiges Exemplar dieser Art befindet sich noch an Ort und Stelle im Chor der Catedrale zu Grado<sup>2)</sup>, wo auch die daran stossenden Presbytersitze erhalten sind. Ein einfacherer Typus, nur aus einem mit Lehnen versehenen Sitz bestehend, befindet sich in S. Ambrogio in

---

<sup>1)</sup> Die meisten hier zitierten Ciborien sind abg. bei Rouhault de Fleury II; das von Porto, jetzt im Lateranmuseum findet sich bei Dehio und Bezold, Taf. 29. Cattaneo, dessen Verzeichnis wir hier mit Abstrichen und Beifügungen zu Grunde legten, enthält auch das Ciborium von S. Ambrogio in Mailand. Dieses reich mit Figuren, und einer ganz andern Ornamentik verzierte Altarbaldachin gehört nicht zu unserer Gattung, ist vielmehr ein lombardisches Werk des X. Jahrhunderts.

<sup>2)</sup> Abg. bei Holtzinger, Die altchrist. Architektur S. 165, Dehio u. Bezold, Taf. 31.

Mailand. In Betracht fallen auch die mir nicht näher bekannten Throne von Torcello, Pola, Alliate und Biella <sup>1)</sup>.

Die **Taufbecken** <sup>2)</sup>, piscinæ sind aus Stein gefügte Wasserbehälter, von polygoner Form, gross und tief genug zur Immersion.

Die Typen sind sehr verschieden; einige zeigen eine kanzelartige, in das Becken vorspringende Nische für den taufenden Bischof, entsprechend erhaltenen Exemplaren zu Ravenna; ein Unikum dürfte das Baptisterium von Ventimiglia enthalten, in welchem zwei Ambone einander gegenüberstehen, beide in das Becken hineinragend.

Andere Exemplare zeigen eine Lücke in der Brüstung, zum bequemern Hineinsteigen des Täuflings angebracht. Allen war ursprünglich eigen eine Vorrichtung zur Verhängung der Piscina mit Teppichen, damit der nackte Täufling nicht den Blicken aller ausgesetzt sei. Spuren von Löchern zur Befestigung von Eisenstangen habe ich z. B. in Ventimiglia konstatiert; monumentale Form aber nahm diese Vorrichtung an, wenn statt der Stangen ein steinernes Dach, auf Säulen ruhend, ein sog. Ciborium darüber errichtet wurde.

---

<sup>1)</sup> Cattaneo S. 329.

<sup>2)</sup> Für die liturgischen Einzelheiten sei auf Kraus Realencykl. II und Holtzinger, für Abbildungen auf Cattaneo S. 329 verwiesen. Sämtlichen Autoren, deren Werke mir zu Gesicht kamen, ist das höchst interessante s. Z. von mir untersuchte und aufgenommene Baptisterium von Ventimiglia unbekannt. Als ersten Bischof dieser Stadt lernen wir ums Jahr 680 einen Johannes kennen (Gams Series episc. S. 826.) Dieser Zeit dürfte auch die Erbauung des Baptisteriums angehören.

Mit Reliefs verzierte Taufbecken finden sich noch in Cividale, Adria und Toscanella; kleinere Typen im Museum von Venedig und aus später Zeit in Giornico, wo der Trog als Brunnen verwendet wird. Taufciborien sind erhalten zu Cividale und Pola.

In der Mitte der Area, d. h. des freien Platzes im altchristlichen Atrium stand der **Brunnen**<sup>1)</sup> phiala oder cantharus genannt. Hier wuschen sich die Gläubigen vor dem Betreten des Gotteshauses Gesicht, Hände und Füße. Als Reminiszenz daran wurde, nachdem diese Sitte eingegangen war, der Weihwasserstein bei der Kirchenpforte angebracht.

Die Canthari der longobardischen Kirchen bestehen aus einem runden Brunnenrand aus Stein, dessen Aussen-



Fig. 62. Rom.

---

<sup>1)</sup> Näheres über diese Brunnen findet sich bei Kraus Realencykl. I. 122, Lenoir Archit. monastique II. 312—313 und Holtzinger a. a. O. S. 14—19, schöne Abbildungen mehrerer Stücke liefert Cattaneo Fig. 85, 97, 155. Romanische Pozzi sind noch da und dort in der Mitte des Kreuzgangs oder Grashofes erhalten, so in Valpolicella und Le Puy.

fläche teppichartig mit Geriemsel, Kreuzen u. dgl. verziert ist; derartige Pozzi, wie sie von den Italienern genannt werden, haben sich zahlreich erhalten, so in S. Stefano zu Bologna ein Exemplar aus der Zeit König Liutprands, vier Stücke in Rom: eines zu S. Giovanni in Laterano, Fig. 62, eines vor S. Gioranni vor der Porta Latina, ein weiteres im Vestibüle des Kunstgewerbemuseums und eines im Landwirtschaftsministerium. Weitere Exemplare befinden sich in Venedig.

Als stabiles Requisit im Mobiliar der Basilica wurde schon früh ein Podium zum Verlesen der h. Schriften verlangt; während der Bischof von seinem Sitz, der Cathedra aus predigte, pflegte der Lector von diesem Podium, aus welchem sich der Ambon oder die **Kanzel** entwickelte, herab zu lesen.

Die Kanzel bestand in longobardischer Zeit aus einem massiven Aufbau zu dem man von beiden Seiten aus vermittelst einiger Stufen emporstieg; die Mitte, der höchste Teil, war mit halbkreisförmigen Brüstungen versehen. In späterer Zeit wurde dann an Stelle dieses Baues eine, auf vier Säulen ruhende mit Balustraden versehene, viereckige Kanzel gesetzt.

Die Flächen der Brüstungen und die Kapitelle der Säulen boten den Bildhauern Gelegenheit, ihre Kunst hier zu entwickeln. Von Ambonen der ersten Gattung haben sich nur Fragmente, meist die halbrunden Mittelteile erhalten, so das rohe aber typische Exemplar von Voghenza<sup>1)</sup> (in Ferrara), und ein Fragment von Modena<sup>2)</sup>;

<sup>1)</sup> Abg. bei Rohault de Fleury III, Taf. 182 und 183.

<sup>2)</sup> Abg. a. a. O. Taf. 183.

mehr byzantinisch als longobardisch ist die Ambobrüstung von Ancona<sup>1)</sup>.

Als höchst charakteristisches Beispiel für die spätern auf Säulen ruhenden Kanzeln sei der longobardische Ambon von Toscanella<sup>2)</sup>, der reich mit Riemengeflechten und Netzen verziert ist, genannt. Als lombardisches Werk des X. Jahrhunderts, das aber noch alt longobardische Details in den Ornamenten (Achtergeflecht) aufweist, verdient die Kanzel von S. Ambrogio in Mailand Erwähnung.

Fragmente finden sich im Baptisterium von Concordia, in der Kathedrale von Grado und in S. Salvatore zu Brescia.

Am zahlreichsten erhalten sind uns **Schranken**, cancelli, weil dieselben in grösserer Anzahl in jeder Basilica vorhanden waren. Während man in althristlicher Zeit das Presbyterium für die Laien vermittelt durchbrochener Balustraden aus Holz, Metall oder Marmor zu verschliessen pflegte, errichteten die Longobarden die Umzäunung aus reliefierten Steinplatten. Auf diesen kamen alle Arten von Ornamentmotiven zur Darstellung: Geflechte, Netze, Ranken, Korbböden, Lebensbäume, Kreuze, Pfauen u. dgl.

Schöne Exemplare<sup>3)</sup>, teilweise heute da und dort vermauert, oder als Fragmente herumliegend sind in der Nähe beinahe aller longobardischen Kirchen erhalten. Als wichtigste Fundorte zitiere ich: S. Abondio in Como, S. Maria

---

<sup>1)</sup> Abg. a. a. O. Taf. 180.

<sup>2)</sup> Abg. a. a. O. Taf. 185.

<sup>3)</sup> Zahlreiche Exemplare sind abg. bei Rohault de Fleury Bd. III; vgl. auch die lange Liste von Schranken und Schrankenfragmenten bei Cattaneo S. 326—327.

in Trastevere, Campo Vaccino, S. Apostoli, S. Clemente, S. Sabina, S. Giorgio, S. Lorenzo f. l. m. in und um Rom, ferner Modena, Murano, Ravenna, Torcello. Weitere Exemplare finden sich in Venedig, Cividale, Concordia, Aquileia, S. Ambrogio in Mailand, Toscanella, Orvieto, Assisi, Capua, ferner in Muggia Vecchia, Pola, Novegradi, Zara, Spalatro und Ragusa.

Im Westen finden wir longobardische Schranken von Ventimiglia, Marseille, Aix, Arles, Avignon, Vienne, bis Bordeaux; ornamentale Motive von diesen Denkmälern finden sich zahlreich in unserer Abhandlung abgebildet.

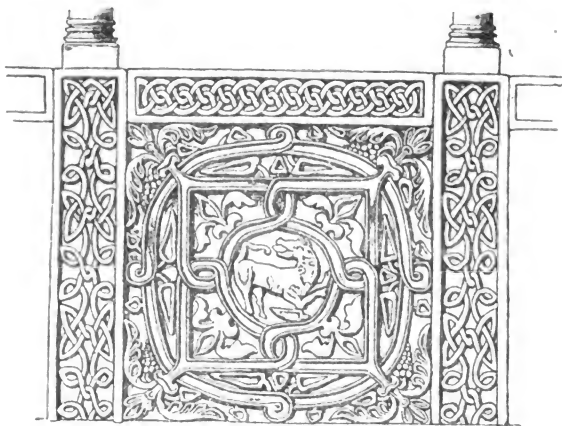


Fig. 63. Aquileia.



Als longobardisirendes Exemplar sei hier nach Dehio und Bezold eine Schranke von Aquileia wiedergegeben; sie zeigt rein longobardische Geflechte als Rahmen, sowie eine Weiterbildung des sog. Korbbodenmotivs als Mittelstück verwendet.

Nur in seltenen Fällen dagegen haben sich erhalten die **Schrankentüren**; es sind dies ebenfalls steinerne Platten, welche sich in Zapfen drehen. Exemplare sind noch vorhanden in S. Maria in Valle zu Cividale<sup>1)</sup>.

Was die übrigen Denkmäler betrifft, so gehören dieselben noch mehr als die bisher genannten der Architektur an, indem sie nicht kirchliche Geräte, sondern integrierende Teile des Gebäudes bilden. Von longobardischen **Türen** sind uns einige Stürze mit plastischer Verzierung erhalten geblieben; drei Exemplare dieser Art finden sich in S. Maria in Valle zu Cividale, ein Stück im Palazzo Orgian zu Vicenza, und eines zu Nona. Eine ganze Türfassung sieht man zu S. Clemente auf dem Coelius.

**Prachtportalen**, architektonisch durch Säulen gegliedert, die aber mit rein longobardischem Netzwerk bekleidet und von rohen Tierfiguren begleitet sind, finden sich am Hauptportal von S. Ambrogio in Mailand und S. Michele in Pavia. Beide Werke aber sind erst nach dem Sturz des longobardischen Reiches entstanden, und zwar, wie ich für beide annehme, im IX. Jahrhundert. Auch Blendarkaden wurden in dieser Zeit etwa mit Reliefs geschmückt; so finden wir am Westgiebel von S. Ambrogio in Mailand Viereckgeflechte, doppelte Achtergeflechte, Rauten- und

---

<sup>1)</sup> Abg. bei Cattaneo, Fig. 39.

Kreisgeflechte als Einfassung eines Bogens verwendet. Darüber ist in den Fischgratenverband des Mauerwerks ein skulptiertes Kreuz, auf welchem eine Sternschlinge dargestellt ist, eingelassen.

Auch die **Fenster**, deren Verschluss in longobardischer Zeit aus dünnen, durchbrochenen Marmorplatten bestand, haben sich der Kunst des Bildhauers nicht entzogen; wir finden dieselben Muster, Riemengeflechte oder Vierecknetze auf denselben angebracht. Ein typisches Exemplar ersterer Art findet sich zu Venedig<sup>1)</sup>, ein solches der letztern zu Grado. (Vgl. Fig. 64.)



Fig. 64. Grado.

In grosser Zahl sind uns auch longobardische **Kapitelle** erhalten: dieselben stammen entweder von den Säulen der Altar-, Kathedren- und Piszinenbaldachinen, oder aber von den Säulen und Pfeilern der Kirche selbst. Charakteristisch für die aus dem antiken Kompositakapitell entwickelten Formen sind gewisse Hacken, die parweise nach aussen gelehnt sind. Es sind verkümmerte Nachbildungen von Blattstielen, wie sie schon unter gotischer Herrschaft am

<sup>1)</sup> Abg. Cattaneo, Fig. 43.

Palast Theodorichs dargestellt wurden. Der Kelch der Kapitelle longobardischen Ursprungs ist gekennzeichnet durch klotzig vorspringende Kapitellblätter; typische Beispiele finden sich in Valpolicella, als Reste des 712 errichteten Ciboriums<sup>1)</sup> und zu Brescia.

Die rohesten longobardischen Kapitelle verraten ihren Ursprung aus der Holzarchitektur, indem sie die Gestalt eines Würfels annehmen, dessen untere Ecken durch einen Beilschlag abgehauen worden sind. Charakteristische Beispiele aus Cividale bildet Cattaneo<sup>2)</sup> sowie Mothes<sup>3)</sup> ab.

Endlich begegnen wir auch figurierten Kapitellen, so in Ventimiglia (s. oben Fig. 57), in S. Celso und S. Ambrogio in Mailand; Adler, Hasen, Pferde, Widder und dgl. sind dargestellt, von letztern nur die Protomen, wie an den assyrischen Stierkapitellen. Auch die longobardische Ornamentik bemächtigt sich der Kapitelle, indem sie dieselben etwa mit Geflechten (Ascoli, Como, Zürich) oder mit Netzen (Mailand, S. Ambrogio) bekleidet. Neben diesen Schmuck aber stellt sich, um bald — schon im IX. Jahrhundert — die Oberhand zu gewinnen, das vegetabilische Motiv, das der lombardischen und der übrigen Romanik eigen ist.

Was die **Säulen** betrifft, so sind diese meistens rund und glatt gebildet; in Anlehnung an die alt-christliche und byzantinische Kunst wird der Mantel etwa senkrecht oder spiralförmig kameliert. Schuppen kommen hier ebenso wenig als an den übrigen Denkmälern der Longobarden vor. Als Typen von Säulen, deren Mantel mit Geriemsel be-

---

<sup>1)</sup> Gute Abb. b. Pflugk-Harttung G. d. Mittelalters, S. 418.

<sup>2)</sup> Fig. 41, b. und c.

<sup>3)</sup> Fig. 79, d. e. f. g.

kleidet sei ein schönes Exemplar von oktogoner Form in S. Salvatore zu Brescia genannt. Mit Netzen überkleidete Säulen fanden wir bereits in Mailand und Pavia, dann in Elne und Wimpfen.

Auch **Steinkreuze** mit verschiedener Bestimmung <sup>1)</sup> wurden von den Longobarden errichtet, sind aber, wie begreiflich, nur spärlich erhalten geblieben: in der Form entsprachen sie zweifelsohne den aus den Reliefs bekannten Typen, waren somit mit plastischem Geriemsel verziert. Typen befinden sich zu Budrio <sup>2)</sup> (zwischen 789 und 814 errichtet) und auf dem Forum Romanum <sup>3)</sup>.

Zum Schluss muss auch noch der **Grabmäler** gedacht werden. Diese bestehen aus Steinsarkophagen, wie solche seit ältester Zeit im Orient und Occident üblich waren. Die longobardischen Steinsärge pflegen die Gestalt einer langen, flachgedeckten Kiste anzunehmen, deren Aussen-seiten mit ornamentalen Reliefs verziert ist. Ein Exemplar aus Venedig befindet sich im Berliner Museum <sup>4)</sup>, ein anderes in Murano <sup>5)</sup>, ein drittes zu Jesolo.

Andere Gräber nehmen die Form der altchristlichen Arcosolien an; in diesem Fall ist die Vorderseite des Sarkophags sowie das Bogenfeld der Nische mit Reliefs verziert. Beispiele dieser Art finden wir im Baptisterium

---

<sup>1)</sup> Teilweise wohl als Erinnerungszeichen, z. B. an Todesstätten oder aber zur Erweckung der Andacht auf freiem Felde errichtet, wie dies auch in Deutschland durch Bonifaz im VIII. Jahrhundert geschah.

<sup>2)</sup> Ein Abguss davon im Museum von Bologna.

<sup>3)</sup> Abg. bei Cattaneo. Fig. 96.

<sup>4)</sup> Abg. im Katalog der christl. Kunst, S. 4.

<sup>5)</sup> Abg. bei Cattaneo, Fig. 45.

zu Albenga; möglicherweise sind dieselben indes erst in späterer Zeit aus alten longobardischen Baufragmenten zusammengestellt worden.

Mit byzantinischen Elementen vermischt, und mehr im Styl der Monumente von Cividale gehalten, sind die Skulpturen am Grab der Theodota zu Pavia.

Damit schliessen wir die Uebersicht über die Monumente der longobardischen Plastik; möge sich bald eine gewandtere Feder und ein besserer Stift finden, die sich dieser Denkmäler annehmen, um die Lücken, die hier geblieben, auszufüllen und der Kunst der Longobarden zu dem selbständigen Platz zu verhelfen, der ihr in der Kunstgeschichte gebührt.

---

## Verzeichnis der Illustrationen.

Figur	Seite
1. Detail einer Schranke im Baptisterium zu Ventimiglia	18
2. Detail von derselben Schranke . . . . .	22
3. Schlingenmotiv aus dem Baptisterium zu Spalatro .	34
4. Schlingenmotiv aus S. Abondio in Como . . . . .	34
5-6. Schlingenmotive aus Spalatro . . . . .	35
7. Schlingenmotiv vom Ambo zu Toscanella . . . . .	36
8. Stirnseite eines Sarkophags in Aliscamps . . . . .	36
9. Schlingenmotiv von S. Emmeran in Regensburg . .	37
10. Geflecht aus dem Baptisterium von Ventimiglia . .	40
11. " " " " " " . . . . .	41
12. " " " " " zu Spalatro . . . . .	41
13. " vom Ambo zu S. Ambrogio in Mailand . . . . .	42
14. " aus dem Baptisterium zu Ventimiglia . . . . .	42
15. " " " " " " . . . . .	43
16. " aus S. Abondio in Como . . . . .	44
17. " aus dem Baptisterium zu Ventimiglia . . . . .	44
18. " vom Ciborium in S. Apollinare in Classe . . . . .	45
19. " von einem Kapitell zu Valeria bei Sitten . . . . .	45
20. " Fragment aus St. Pierre in Genf . . . . .	45
21. " von einem Holzportal der Catedrale v. Le Puy . . . . .	46
22. " von einem Kapitell des Grossmünster-Kreuz- gangs in Zürich . . . . .	46
23. " von einem Kapitell der Kirche von Granson . . . . .	47
24. " aus dem Baptisterium zu Spalatro . . . . .	47
25. " vom Ambo zu S. Ambrogio zu Mailand . . . . .	48
26. Netz vom Hauptportal ebenda . . . . .	49
27. " von einer Schranke im Museum zu Vienne . . . . .	50
28. " aus S. Oreste bei Narni . . . . .	50
29. " aus S. Abondio in Como . . . . .	50
30. " ebenda . . . . .	51

Figur	Seite
31. Netz vom Hauptportal von S. Ambrogio in Mailand . . . . .	51
32. „ vom Hauptportal des Grossmünsters in Zürich . . . . .	52
33. „ vom Hauptportal von S. Ambrogio in Mailand . . . . .	52
34. „ von einer Schranke zu S. Marco in Venedig . . . . .	53
35. „ von einer Schranke zu S. Ambrogio in Mailand . . . . .	53
36. Ornament aus S. Oreste bei Narni . . . . .	55
37. „ aus S. Abondio in Como . . . . .	55
38. „ aus S. Seurin in Bordeaux . . . . .	56
39. „ aus S. Maria in Trastevere in Rom . . . . .	57
40. Gotisches Krabbenmotiv (Malerei des XI V. Jahrh.) . . . . .	58
41. Longobardische Krabben in Rom . . . . .	58
42. „ „ „ in Torcello . . . . .	58
43. Krabbenmotiv im Pal. Rusponi, Ravenna . . . . .	59
44. „ „ „ in Rom . . . . .	59
45. Schranke im Baptisterium von Ventimiglia . . . . .	60
46. Schrankenfragment im Museum von Avignon . . . . .	62
47. Ranke vom Ambo zu Modena . . . . .	64
48. „ vom Ambo zu Toscanella . . . . .	64
49. Fragment im Palazzo Rusponi zu Ravenna . . . . .	64
50. „ am Altar zu Aix en Provence . . . . .	65
51. „ aus S. Martin in Tours . . . . .	65
52. „ im Baptisterium zu Ventimiglia . . . . .	65
53. „ „ „ „ „ . . . . .	66
54. Motiv vom Hauptportal von S. Ambrogio in Mailand . . . . .	69
55. Goldplatte im Museo Nazionale zu Florenz . . . . .	71
56. Bronzeplatte aus Alvaschein . . . . .	75
57. Kapitell im Baptisterium zu Ventimiglia . . . . .	79
58. Fragment im Museum von Arles . . . . .	92
59. „ „ „ „ „ . . . . .	93
60. „ aus St. Pierre in Genf . . . . .	94
61. Altarvorderseite zu Orvieto . . . . .	100
62. Brunnen in S. Giovanni in Laterano zu Rom . . . . .	103
63. Schranken in Aquileia . . . . .	106
64. Fenster zu Grado . . . . .	108

